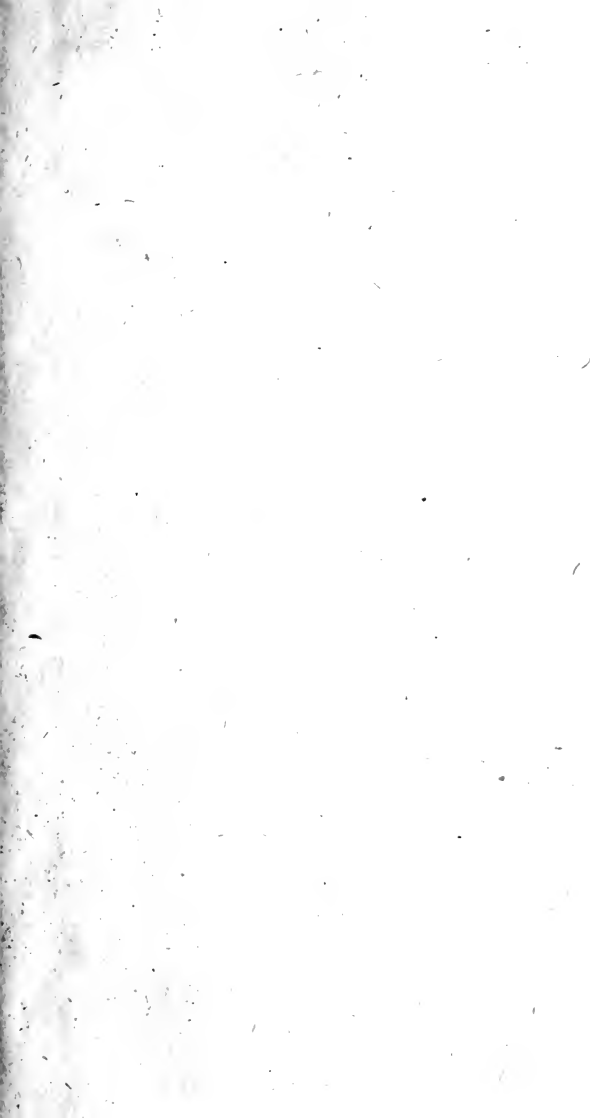
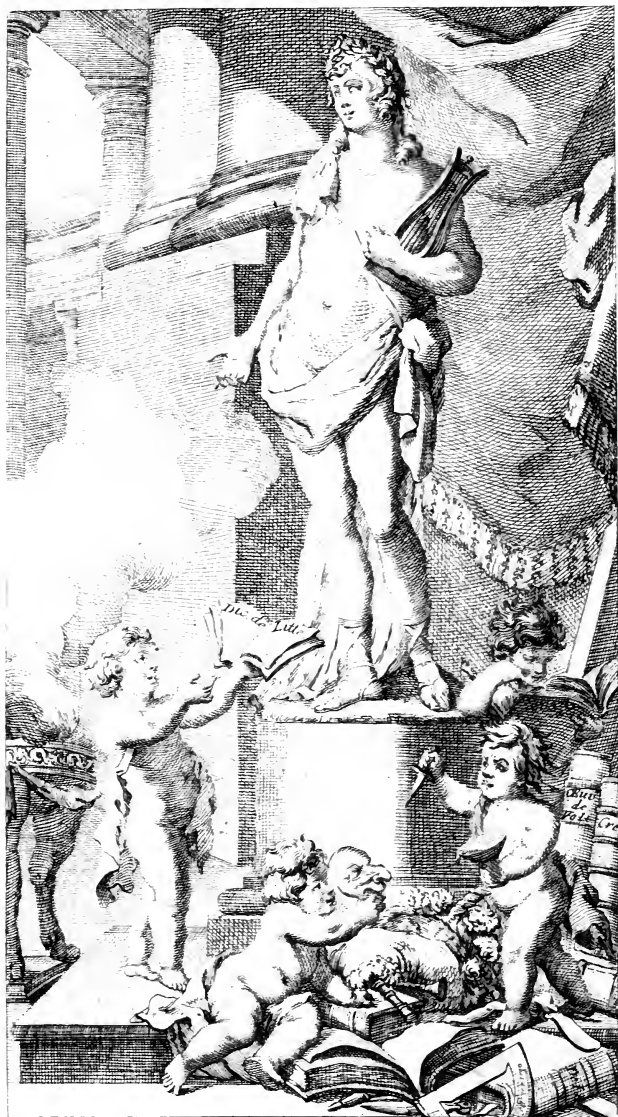


Universitas
BIBLIOTHECA



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa





DICT. DE LITTER. *Par M^r. Sabatier de castres.*

DICTIONNAIRE DE *LITTÉRATURE,*

Dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'Eloquence, à la Poësie & aux Belles-Lettres, & dans lequel on enseigne la Marche & les Régles qu'on doit observer dans tous les Ouvrages d'esprit.

Par M. l'Abbé SABATIER DE CASTRES.

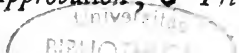
T O M E P R E M I E R.



A P A R I S,
Chez VINCENT, Imprimeur-Libraire, rue
Saint Severin.

M D C C L X X.

Avec Approbation, & Privilège du Roi.



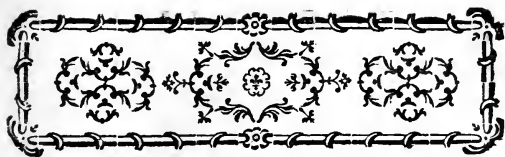
PN

41

512

1770

vol



P R E F A C E.

JAMAIS le goût de la littérature ne fut plus généralement répandu qu'il l'est aujourd'hui ; tous les âges , toutes les conditions , & , nous ne craignons pas de le dire , tous les sexes s'en occupent. Une partie se borne à juger des ouvrages qui paroissent : l'autre se borne à en produire ; il faut donc rectifier les lumieres de l'une , & aider les talens de l'autre. C'est ce que nous nous sommes proposés dans le travail que nous présentons au public.

Nous avons déjà beaucoup de Dictionnaires ; mais , parmi ce grand nombre , il en est très-peu de didactiques : ce sont cependant les seuls qui puissent être véritablement utiles. Un Dictionnaire didactique doit renfermer nécessairement le précepte & l'exemple : le précepte doit être clair , précis , instructif , & embrasser tous les genres dont

l'Auteur entreprend de donner des règles : l'exemple doit être choisi avec soin , rapproché avec justesse , développé avec goût , & de maniere à donner la meilleure idée de la chose que l'on traite. C'est-là le plan que nous nous sommes proposés dans celui que nous publions aujourd'hui. Définir avec précision , instruire avec méthode , ne rien omettre de ce qui peut compléter l'idée que l'on doit avoir de chaque chose , voilà les devoirs indispensables de quiconque aspire à former les autres.

D'après ces principes , on peut rapporter le plan de notre ouvrage à deux fins principales , l'utilité de ceux qui se bornent au simple titre d'Amateurs , & l'avancement des esprits destinés à produire d'eux-mêmes. Il faut que les premiers connoissent par quels secrets ressorts , & d'après quelles règles un Auteur parvient à leur plaire ; il faut que les autres sçachent contenir & diriger le germe des talens qu'ils ont reçu de la nature , afin de parvenir à la perfection. Où peut-on trouver plus de secours , pour remplir ces deux objets , que dans un ouvrage qui indique tout , qui ex-

plique tout , & qui donne des exemples de tout ?

Quelles que soient les dispositions de ceux qui s'engagent dans la carrière des lettres , on doit toujours en revenir à cette ancienne maxime enfantée par la vérité , & consacrée par le tems : Le génie , sans le secours de l'art , ne produit que des ouvrages informes , & l'art , sans le secours du génie , n'en produit que de froids & de stériles. Ce n'est que le concours de ces deux qualités , qui peut former des écrivains estimables. Or , en supposant dans un jeune homme le talent de l'éloquence , ou celui de la poésie , je veux dire cette inspiration vive , ce penchant déterminé qui le porte à écrire , quel secours plus prompt & plus efficace que la lecture réfléchie des préceptes accompagnés d'exemples tirés des grands modèles !

Tout art a ses limites , sa méthode & sa marche particulière. L'Orateur & le Poète , comme le Peintre & le Musicien , sont assujettis à des loix dont la certitude & l'utilité sont la base de leurs succès. Ces loix sont toutes établies sur la nature & sur la raison. Elles sont le ré-

sultat des observations judicieuses, tirées d'après les ouvrages des grands maîtres, & seules capables de leur former des successeurs.

Ces règles, dira-t-on peut-être, sont connues depuis long-tems; & il n'est personne qui ne s'applique à les connoître, avant de s'exercer dans chaque genre d'écrire: je le veux. Mais où trouve-t-on un ouvrage assez complet, & assez mis à la portée de tout le monde, pour ne rien laisser à desirer sur cet objet? Quand je ne serois que l'écho des observateurs judicieux; quand je n'aurois pas le mérite d'avoir extrait avec soin ce qu'il y a de meilleur dans leurs remarques, mon livre en doit-il être moins utile? Sans chercher ici à faire valoir l'application & le travail nécessaire pour rédiger avec soin tout ce qui a été dit, depuis *Aristote* jusqu'à nous, sur chaque partie de la littérature, ne puis-je pas me flatter d'avoir au moins tâché de réunir les qualités essentielles, indispensables, & trop souvent négligées dans un ouvrage didactique, la clarté, la méthode, le choix, & surtout l'exactitude qui entre jusques dans les moindres détails?

Dans tous les tems , on s'est empressé de donner des enseignemens sur les diverses parties de la littérature ; mais on peut dire qu'on ne s'est pas assez appliqué à les proportionner aux différentes classes d'esprits qu'on a voulu mettre à portée d'en profiter. La Rhétorique d'*Aristote* est trop au-dessus des lumieres naissantes de la jeunesse : celle de *Cicéron*, dont le fonds est tiré d'*Aristote* , suppose des connoissances déjà acquises ; les livres de l'Institution de l'Orateur de *Quintilien* ne peuvent former tout au plus que des esprits qui ont déjà commencé de l'être. Si nous passons à la Poétique de l'Auteur Grec , elle est encore plus insuffisante. On y trouve des obscurités que les gens de lettres les plus instruits ne sont pas en état de débrouiller ; ce sont des allusions & des exemples tirés de plusieurs productions qui nous sont inconnues ; c'est une métaphysique , qui effraye plus qu'elle n'encourage ; c'est un ouvrage presque toujours estimable , à la vérité , mais souvent inintelligible aux plus sçavans : de-là tant de commentaires qui se contredisent les uns les autres. Celle d'*Ho-*

race est trop abrégée, & point assez méthodique. Ce qu'il dit du théâtre des Latins ne sçauroit convenir au nôtre; & les principes généraux qu'il donne, exigent encore des explications particulières. *Vida*, dans sa Poétique, tombe dans le même inconvénient; cet Auteur n'a fait que digérer & présenter sous des couleurs plus riantes les idées d'*Horace*; mais il n'y a rien ajouté. Si son livre intéresse par la forme, il n'instruit pas assez pour le fonds. Les découvertes qu'on a faites, depuis le tems où il écrivoit, justifient tout au plus son insuffisance, mais ne remplacent pas les choses qui manquent à son Poëme. *Despréaux*, quoique plus étendu & plus ordonné que tous ses prédécesseurs, ne peut encore suffire à des esprits qui courent après les premières instructions. Sa Poétique est un vrai chef-d'œuvre; mais les préceptes n'y sont renfermés qu'en germe, & ont besoin d'être développés.

Il est vrai que plusieurs Auteurs du second ordre ont travaillé à éclaircir & à étendre ce que les grands maîtres n'avoient fait qu'effleurer. Ils ont réduit à une pratique plus facile ce que ceux-ci

avoient rendu dans une forme trop substantielle pour de simples nourrissons. C'est ce qui nous a procuré tant de Traités, tant de Rhétoriques, tant de Règles de poésie & de versification, tant de Principes pour lire les Orateurs & les Poètes, tant de Morceaux choisis prétendus à la portée de tout le monde, &c. Parmi ces derniers ouvrages, on doit convenir qu'il en est d'excellens; mais ils ont tous le même défaut: ils supposent le lecteur déjà instruit, & ne réunissent point tous les genres. Ce sont particulièrement ces deux remarques qui m'ont déterminé à rassembler, dans un même ouvrage, ce que les maîtres de l'art & leurs commentateurs, nous ont donné de plus exquis sur toutes les différentes parties de l'Éloquence & de la Poésie. C'est principalement à l'utilité des jeunes gens qui ont du goût pour les Lettres, & du talent pour s'y distinguer, que nous avons consacré notre travail. Ils trouveront réunis en un seul corps tous les divers préceptes épars dans des livres qu'ils n'ont pas toujours le loisir ni la facilité de consulter. Nous leur avons tracé les routes qu'ils doivent suivre, soit pour cultiver leur génie, soit

pour former leur goût. Nous avons même pris soin de leur indiquer jusqu'aux écueils qu'ils doivent éviter ; & quelquefois aussi nous avons joint des réflexions morales aux principes de littérature , pour les prémunir contre les abus qu'ils pourroient faire de leurs talens. Il y a même plusieurs articles de notre Dictionnaire uniquement consacrés à cet (a) objet.

Ce n'est pas tout ; afin d'éloigner toute indécision dans les règles que je leur présente , j'ai écarté tout ce qui pourroit être problématique : je n'ai épousé les systèmes particuliers d'aucun Écrivain ; je m'en suis tenu à ce qui étoit de convention générale : je ne me suis permis aucune décision qui ne fût autorisée par les maîtres de l'art ; en sorte qu'à proprement parler , ce n'est pas moi qui instruis mes Lecteurs , c'est *Aristote* , *Cicéron* , *Quintilien* , *Fenelon* , *Rollin* , &c. C'est *Horace* , *Corneille* , *Racine* , *Despréaux* , *Molière* , *J. B. Rousseau* , *Voltaire* , *d'Alembert*. J'ajoute à ces noms consacrés dans la littérature , ceux de MM. du

(a) Voyez, entr'autres, les articles OBCÈNE. BIENSÉANCE. S. MŒURS. POÉSIES LICENCIEUSES.

Marfais, l'abbé *Mallet*, l'abbé *Batteux*, & *Marmontel*. J'ai fait souvent usage de leurs lumieres, en citant exactement ce que j'ai emprunté d'eux. Si quelquefois j'ometts de les citer, c'est lorsque je change leurs expressions, lorsque j'ajoute à leurs jugemens & à leurs critiques, ou que je m'approprie le fonds de leurs pensées, sans m'assujettir à en copier l'expression. Ces changemens m'ont paru indispensables, soit pour éviter les longueurs & les redites, soit pour mieux éclaircir un précepte, & en faire connoître toute l'étendue.

Dans un ouvrage spécialement consacré à l'instruction de la jeunesse, on est indispensablement obligé d'insister sur les beautés comme sur les défauts. Sans ce soin, pourroit-on apprendre aux jeunes gens ce qu'ils doivent suivre, & ce qu'ils doivent éviter? Il a donc fallu avoir souvent recours à la critique. Dans celle que je me suis permise, on me trouvera partout également éloigné, & du fiel de la fatyre & des excès de l'enthousiasme. Je n'ai cherché qu'à faire connoître la vérité, & ce motif, que j'énonce assez clairement en toute rencontre, doit me mettre à couvert des reproches. D'ail-

leurs il m'est arrivé plusieurs fois de louer le même Auteur dans les bons morceaux que je cite de lui , après l'avoir condamné dans ceux qui m'ont paru défectueux. Les contemporains doivent me sçavoir gré de les avoir cités préféralement à d'autres , toutes les fois que j'ai trouvé dans leurs ouvrages des choses dignes d'être données pour modèle. Quand je puise un exemple chez les Anciens , ou chez les Étrangers , je prends soin de le traduire ; & , dans le cas où je ne le traduis point , j'y joins un exemple françois , afin que les Lecteurs , dont les études sont bornées à la langue françoise [les femmes , par exemple ,] ne soient pas frustrés de l'instruction qu'ils peuvent desirer.

Je ne dois pas omettre un autre avantage auquel je me suis spécialement attaché. Comme un Dictionnaire , dont le plan est aussi étendu que le mien , n'est ordinairement composé que de différens articles qui n'ont aucun rapport suivi les uns avec les autres , pour mettre le Lecteur à portée de trouver une continuité de préceptes sur le même objet , j'ai fait usage de renvois , afin d'indiquer où l'on peut puiser de nouvelles

lumières sur les différentes branches de littérature qui se touchent. Veut-on être instruit, par exemple, de toutes les règles de la Comédie? Après en avoir donné, & expliqué tous les principes généraux, au mot COMÉDIE, je renvoie aux articles DRAME, COMIQUE, RIDICULE, INTRIGUE, SURPRISES, DÉNOUEMENT, &c. Par ce moyen, malgré la séparation des articles, à laquelle nous sommes assujettis par l'ordre alphabétique, on peut faire une lecture suivie de tout ce qui appartient à la même branche de littérature.

Enfin, pour écarter l'ennui, presque toujours inséparable du style didactique, j'ai eu soin, dans les exemples que je rapporte, de prendre ce qu'il y a de plus piquant & de plus intéressant dans les Auteurs qui m'ont paru propres à servir de modèles. Autant qu'il m'a été possible, je les ai puisés dans les Poètes, afin de jeter de la variété dans mon ouvrage. Je n'ai pas même négligé de recourir à des Auteurs peu connus; il n'est point d'ouvrage où l'on ne puisse trouver des morceaux estimables, qui suffiroient pour le rendre célèbre, s'ils

étoient en plus grand nombre : *Ennii de stercore gemmam.*

Qu'on ne m'accuse point , après tout ce que je viens d'exposer , de n'avoir cherché qu'à grossir la foule énorme des compilateurs de nos jours. Je me suis sérieusement appliqué à perfectionner tous les articles de ce Dictionnaire que j'ai formés sur les ouvrages d'autrui ; j'ai donné encore plus de soins à ceux qui sont entièrement de moi ; & , parmi ces derniers , on en trouvera plusieurs qui n'avoient point été traités par les autres Auteurs didactiques. Mon travail n'a jamais eu , je le répète , d'autre but que l'utilité publique ; peu m'importe que la gloire n'en soit point le prix : Un Auteur , qui ne recherche que le bien , quand il croit l'avoir trouvé , s'inquiète peu du reste.

Nous croyons devoir terminer cette Préface par la Table des Articles contenus dans cet ouvrage , afin que le Lecteur puisse voir d'un coup d'œil les divers objets que nous avons embrassés , & recourir à ceux sur lesquels il desire des lumières.

TABLE

TABLE

Des Articles de ce Dictionnaire.

ELOQUENCE.

*De l'ÉLOQUENCE
en général.*

ACCENT ou Prononciation.

Action oratoire.

Bienfaisances.

Déclamation oratoire.

Discours.

Élocution.

Éloquence.

Éloquence politique.

Éloquence militaire.

Éloquence du barreau.

Éloquence de la chaire.

Éloquence académique.

Genres d'éloquence.

Geste.

Oraison.

Passions.

Persuasion.

*De l'ÉLOQUENCE
en particulier, ou
des parties de la
RHÉTORIQUE.*

ADDITION.

Amplification.

Argument.

Causes.

D. de Litt. T. I.

Circonstances.

Communs. [*Lieux-*]

Composition.

Conclusion.

Confutation.

Contraires.

Délibératif. [*genre.*]

Démonstratif. [*genre*]

Démonstration.

Dilemme.

Disposition.

Dissemblance.

Division.

Enthymème.

Espece.

Exemple.

Exorde.

Figures.

Fleuri, [*genre*] ou tempéré

Genres de Rhétorique.

Invention oratoire.

Judiciaire. [*genre*]

Lieux-communs.

Mélodie oratoire.

Narration.

Péroration.

Prédicateur.]

Preuves.

Proposition.

Question.

Récapitulation.

Récit oratoire.

Réfutation.

Rhétorique.

Signe.

Similitude.

Simple. [*genre*]Sublime. [*genre*]

Syllogisme.

Topique.

TROPES & FIGURES.

ADJONCTION.

Allégorie.

Anadiplose.

Antanagoge.

Antéoccupation.

Antimétathèse.

Antiparastase.

Antithèse.

Antonomase.

Aposiopèse.

Apostrophe.

Catachèse.

Circonlocution.

Climax.

Communication.

Comparaison.

Compensation.

Complexion.

Concession.

Conduplication.

Confession.

Consonance.

Conversion.

Correction.

Définition.

Déprécation.

Description.

Doute.

Énumération des parties.

Épanadyplose.

Épiphonème.

Építrophe.

Éthopée.

Euphémisme.

Exclamation.

Exténuation.

Gradation.

Hyperbole.

Hypotypose.

Imprécation.

Interrogation.

Interruption.

Investive.

Ironie.

Irrésolution.

Licence.

Litote.

Métalepse.

Métaphore.

Métonymie.

Obsécration.

Occupation.

Paralipse.

Parembolè.

Paronomase.

Périphrase.

Prétérition.

Prosonomase.

Prosopopée.

Prosopographie.

Réduplication.

Réticence.

Répétition.

Sarcastme.

DICTION, LANGAGE, STYLE.

ABONDANCE.

Affectation.

Ambiguïté.

Atticisme.

Barbarisme.

Bienféances du style.

Cadence.

Châtié.

Chaleur.

Clarté.

Convenance du style
avec le sujet.

Correct.

Délicat.

Délié.

Diction.

Disconvenance.

Douceur.

Élégance.

Ellipse.

Empoulé.

Enflure.

Epithète.

Équivoque.

Expression.

Facile.

Figuré.

Finesse.

Fléuri.

Foible.

Froid.

Galimathias.

Gasconisme.

Grace, Gracieux.

Harmonie oratoire.

Jeu de mots.

Incorrection.

Ingénieux.

Justesse.

Laconisme.

Langage.

Louche.

Naïveté.

Naturel.

Négligence.

Néologisme.

Netteté du style.

Nombre.

Obscurité.

Parenthèse.

Période.

Phébus.

Pléonasmé.

Ponctuation.

Propriété du style.

Pureté.

Redondance.

Rythme.

Sécheresse.

Sens.

Simple. [*style*]

Simplicité.

Style.

Style abondant.

Style académique.

Style affecté.

Style de l'apologue.

Style bas.

Style bucolique.

Style propre à la comédie.

Style coupé.

Style doux.

Style dramatique.

Style de l'églogue.

Style empoulé.
 Style épistolaire.
 Style de la fable.
 Style facile.
 Style figuré.
 Style fleuri.
 Style froid.
 Style gracieux.
 Style grave.
 Style harmonieux.
 Style historique.
 Style laconique.
 Style lyrique.
 Style macaronique.
 Style marotique.
 Style naïf.
 Style nombreux.
 Style obscur.
 Style oratoire.
 Style périodique.
 Style pittoresque.
 Style poétique.
 Style précis.
 Style prolixe.
 Style pur.
 Style riche.
 Style simple.

Style sublime.
 Style tempéré.
 Style varié.
 Synonymes.

*OUVRAGES D'É-
 LOQUENCE.*

Barreau.

DISCOURS.

Factum.

Mémoires d'Avocat.

Plaidoyer.

Rapport de procès.

Requisitoire.

Chaire.

CONFÉRENCES ecclé-
 siastiques.

Discours.

Homélie.

Mandement.

Oraison funèbre.

Panegyrique.

Prône.

Sermon.

Sommaires.

P O É S I E.

*POÉSIE DRAMA-
 TIQUE.*

ACTE.

Action de la Tragédie.

A part, ou à parte.

Caractères.

Catastrophe.

Chœurs dans la Tra-
 gédie.

Comédie.

Comique.

Comique larmoyant.

Déclamation.

Dénouement.

Dialogue.

Drame.
 Entr'acte.
 Farce.
 Incident.
 Intrigue.
 Monologue.
 Parade.
 Parodie.
 Pastorale.
 Pathétique.
 Péripiétie.
 Personnages.
 Pitié.
 Poème dramatique.
 Protase.
 Récit dramatique.
 Reconnoissance.
 Ridicule.
 Scène.
 Scènes à tiroir.
 Sentences.
 Surprises.
 Terreur.
 Tirade.
 Tragédie.
 Unités. [*règle des trois*]

Fées.
 Fête.
 Intermede.
 Merveilleux.
 Opéra comique.
 Prologue.
 Quatuor.
 Récitatif.
 Trio.
 Vaudeville.

POÉSIE ÉPIQUE.

ACTION de l'épopée.
 Chant , division d'un Poème.
 Épisode.
 Épopée.
 Fable , ou Fiction poétique.
 Heroïque. [*action*]
 Incident.
 Invocation.
 Merveilleux.
 Poème.
 Poètes épiques.
 Récit épique.

POÉSIE DRAMATI-LYRIQUE.

ARIETTE.
 Ballet.
 Chœurs de l'Opéra.
 Coupe.
 Décoration.
 Divertissement.
 Duo.
 Entrée de ballet.

POÉSIE LYRIQUE.

ANACRÉONTIQUE.
 [*ode*]
 Cantate.
 Cantatille.
 Cantique.
 Chançon.
 Couplet.

Enthousiasme lyrique.	Rondeau.
Érotique. [<i>chanson</i>]	Satyre.
Hymne.	Sixain.
Lyrique. [<i>poësie</i>]	Sonnet.
Ode.	Triolet.
Poëme lyrique.	Virelai.
Romance.	
Strophe.	
Vaudeville.	

ARTICLES qui tiennent à la poësie.

PETITS OUVRAGES DE POÉSIE.

ALLÉGORIE.

Apologue.

Ballade.

Bouquet.

Chant-royal.

Conte.

Distique.

Églogue.

Énigme.

Envoi.

Épigramme.

Épitaphe.

Épithalame.

Étrennes.

Fable.

Fugitives. [*pièces*]

Héroïde.

Idylle.

In-promptu.

Inscription.

Lai.

Logogryphe.

Monorime.

Pièces fugitives.

Quatrain.

Romance.

ARCHAÏSME.

Bucolique.

Burlesque.

Didactique.

Enthousiasme.

Fable *ou* Mythologie.

Fable *ou* Fiction poétique.

Fiction.

Image.

Imitative. [*poësie*]

Licence poétique.

Macaronique.

Marotique.

Moralité.

Narration.

Passions.

Peinture.

Poëme.

Poëme bucolique.

Poëme cyclique.

Poëme didactique.

Poëme historique.

Poëme philosophique.

Poëme en prose.

Poësie.

Poësies licencieuses.

Poësies contre la religion.

Poëte.	Couronnée. [<i>rime</i>]
Poëtes. [<i>liberté des</i>]	Diffillabes.
Poëtes. [<i>qualités nécessaires aux</i>]	Echo.
Poétique. [<i>art</i>]	Enjambement.
Portrait.	Féminins.
Récit poétique.	Harmonie poétique.
Style poétique.	Harmonie imitative.
Sublime.	Hémistiche.
Tableau.	Héroïque.
Techniques. [<i>vers</i>]	Hiatus.
Vers.	Inversion:
Vers heureux.	Masculins.
Vers imitatifs.	Pié.
	Rime.
	Stance.
	Syllabe.
	Tercet.
	Transposition.
	Vers blancs.
	Vers enjambés.
	Vers imitatifs.
	Vers irréguliers.
	Versification.

VERSIFICATION.

ACROSTICHE.	
Alexandrin.	
Bouts-rimés.	
Cadence poétique.	
Césure.	
Cheville.	

ART, ORDRE, MÉTHODE.

ALLUSION.	Intérêt dans les ouvrages d'esprit.
Annotation.	Jeu de mots.
Art.	Méthode.
Autorités.	Note.
Citation.	Notice.
Compilation.	Ordre.
Début.	Ornemens.
Dessein d'un ouvrage.	Pensée.
Digression.	Plan d'un ouvrage.
Ecart.	Pointes.
Erudition.	Redite.
Imitation.	

Règles.
Sujet d'un ouvrage.
Ton.
Variété.
Vraisemblance.
Unité.
Vrai.

TALENT , GÉNIE.

ATTENTION.
Beau.
Bon sens.
Esprit.
Finesse.
Génie.
Goût.
Imagination.
Invention.
Justesse.
Raïson.
Sentiment.
Talent.

MŒURS.

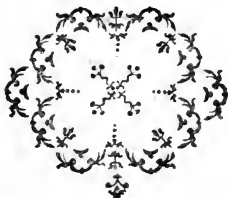
BIENSÉANCES.
Caractère.
Egoïsme.
Fureur du bel-esprit.
Fureur de réciter.
Licence.
Mœurs.
Obscène.
Poésies contre les
mœurs.
Poésies contre la
religion.
Utile.

*De quelques Ouvra-
ges , & de ce qui
en fait partie.*

ABRÉGÉ.
Allégorie.
Analyse.
Apologie.
Apparat.
Appendice.
Avertissement.
Billet.
Chapitre , ou Section.
Commentaire.
Critique.
Dédicace.
Devise.
Dialogue.
Dictionnaire.
Dissertation.
Eloges académiques.
Epigraphe.
Epître dédicatoire.
Essai.
Extrait.
Harangues.
Histoire.
Lettre , ou Missive.
Livre , production.
Livre , division.
Mémoires historiques.
Ouvrage d'esprit.
Palinodie.
Parabole.
Parallele.
Plagiat.
Préface.

Post-script.	Conversation.
Renvoi.	Esprit.
Roman.	Etude.
Sommaire , abrégé.	Génie.
Supplément.	Gens de lettres.
Table des matieres.	Géographie.
Titre de livre.	Goût.
Traduction.	Grammaire.
<hr/>	
<i>MÉLANGES.</i>	
ATTENTION.	Imagination.
Beau.	Journaliste.
Belles-lettres.	Justesse.
Bibliotheque.	Langue françoise.
Biographe.	Latinité des Modernes.
Bon-mot.	Lecture.
Brochure.	Littérature.
Charade.	Mythologie.
Connoisseur.	Raison.
Continueur.	Rédacteur.
	Repartie.
	Sciences.
	Sentiment.

*On trouvera à la fin du troisieme Volume la Table
des Auteurs cités dans ce Dictionnaire.*



APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, un Manuscrit intitulé *Dictionnaire de Littérature, dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'Eloquence, à la Poësie & aux Belles-Lettres, dans lequel on enseigne la marche & les règles qu'on doit observer dans tous les ouvrages d'esprit; & je pense que l'impression en sera très-utile au Public. Nos jeunes Ecrivains y trouveront les Principes qui doivent les diriger; & les personnes plus instruites seront bien-aïses de voir réuni dans un seul ouvrage ce qui a fait l'objet de leurs études & de leurs réflexions. Il pourra par sa forme leur épargner des recherches & des lectures auxquelles le plus souvent des occupations plus importantes ne leur permettent pas de se livrer. Fait à Paris ce 9 Juillet 1769.*

Signé LAGRANGE DE CHECIEUX.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU;
ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE:
A nos amés & féaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra;
SALUT. Notre amé le Sieur PHILIPPE

VINCENT, Imprimeur-Libraire, Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un ouvrage intitulé : *Dictionnaire de Littérature, dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'Eloquence, à la Poësie & aux Belles-Lettres, dans lequel on enseigne la marche & les règles que l'on doit observer dans tous les ouvrages d'esprit*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilège pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de six années consécutives, à compter du jour de la date des Présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs-Libraires, & autres personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi d'imprimer, ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun extrait, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts. A la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, à peine de déchéance du présent

Privilège ; qu'avant de l'exposer en vente , le Manuscrit , qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage , sera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée , ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier Garde des Sceaux de France , le sieur DE MAUPEOU ; qu'il en fera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique , un dans celle de notre Château du Louvre , & un dans celle dudit sieur DE MAUPEOU ; le tout à peine de nullité des Présentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayans cause , pleinement & paisiblement , sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes , qui sera imprimée tout au long , au commencement ou à la fin dudit Ouvrage , soit tenue pour dûment signifiée , & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers-Secrétaires , foi soit ajoutée comme à l'Original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis , de faire , pour l'exécution d'icelles , tous actes requis & nécessaires , sans demander autre permission , & nonobstant clameur de Haro , Charte Normande , & Lettres à ce contraires : CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Compiègne , le mercredi deuxième jour du mois d'Août , l'an de grace mil sept cent soixante neuf , & de notre Règne le cinquante-quatrième. Par le Roi en son Conseil.

Signé LEBEGUE.

Registré sur le Registre XVII de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris , N° 583 , Fol. 725 ; conformément au Règlement de 1723. A Paris , ce 19 Août 1769.

Signé BRIASSON, Syndic.



DICTIONNAIRE DE LITTÉRATURE.

— (A B O) —



BONDANCE DU STYLE; nous en distinguons de deux sortes; l'une, qu'on peut appeller *richesse*, & qui consiste dans le nombre des idées qu'un seul mot reveille, dans les rapports qu'il embrasse, dans l'importance & la grandeur des objets qu'il rappelle à l'esprit; l'autre, qu'on peut appeller *superfluité*, & qui consiste à se répandre en détails & en ornemens stériles, ou à tourner en divers sens la même idée, afin qu'elle semble se multiplier. La première est une qualité du style, & la seconde un vice.

L'expression est abondante ou riche, lorsque dans une seule image elle réunit plusieurs qualités de l'objet qu'elle veut peindre. Un *sceptre d'airain*, par exemple, annonce l'in-

D: de Litt. T. I. A

flexibilité de l'ame d'un tyran , & le poids accablant de son règne ; *un cœur de marbre* nous représente la froideur & la dureté ; *une ame de feu* rassemble la chaleur, l'activité, la rapidité, l'élevation des sentimens & des idées. Dans les *roses de la jeunesse*, on voit la fraîcheur, l'éclat, l'agrément, le peu de durée de ce bel âge. L'expression est plus riche encore, lorsqu'elle fait tableau : ainsi, pour peindre la mort du juste, *la Fontaine* ne dit que deux mots ; mais ils sont sublimes :

Rien ne trouble sa fin : c'est le soir d'un beau jour.

Gessner appelle le printems, le *gracieux matin de l'année*. En général, la fécondité de l'expression en fait la richesse : plus elle donne à penser, à imaginer, plus elle est riche.

L'abondance devient magnificence dans les grandes choses, comme dans cette image de *David* : « L'Eternel abaissera les cieux ; » il descendra ; un nuage épais lui servira » de marche-pied. Assis sur un chérubin, il » prendra son essor : son vol surpassera la » rapidité des vents ; » & dans celle-ci du même prophète : « L'Eternel a placé au » milieu des cieux le pavillon du soleil ; & » cet astre brillant, tel qu'un époux qui sort » de son lit nuptial, s'élance plein de joie » pour parcourir à pas de géant sa carrière. »

Dans le poëme de *Milton*, le chef des légions infernales élève son front au-dessus de l'abîme, « son front, dit le poëte, cicatrisé par la foudre. »

Dans l'*Illiade*, l'olympé ébranlée du mou-

vement du sourcil de *Jupiter*, est le modele de la magnificence.

Le mot de *Louis XIV*, il n'y a plus de *Pyrénées*, est digne d'être placé parmi ces exemples d'une expression magnifique.

La richesse est de tous les styles; la magnificence n'est que du style héroïque, dans l'enthousiasme ou dans la peinture du merveilleux.

L'expression a une abondance superflue, lorsqu'elle emploie beaucoup de mots vuides de sens, ou qui ne représentent que de foibles idées. Pour éviter ce défaut, il ne faut jamais épuiser le sujet que l'on traite. L'art a ses limites & un point fixe, difficile à connoître, plus difficile encore à saisir. Les préceptes ne sçauroient être d'une trop grande étendue sur ce point, parce qu'il est de sentiment, & qu'en ce genre, il est plus aisé de remarquer les défauts & de montrer les extrémités vicieuses, que de définir précisément en quoi consiste la perfection, & quelles voies il faut suivre pour y parvenir. L'abondance superflue, & la sécheresse sont les deux écueils contre lesquels on échoue le plus ordinairement. Au reste, le premier est moins funeste que l'autre, sur-tout aux jeunes gens. Le feu de l'imagination les emporte; une circonstance, un rien les amuse: ils s'imaginent que tout est susceptible d'agrément; ce qui fait que leurs productions ne sont ni justes ni châtiées. Mais il vient un tems où l'on remédie à cette trop grande abondance. Le jugement se perfectionne; le goût s'épure, & la réflexion retranche ce qu'il y avoit de superflu. Ce n'est donc pas

dans cet âge que la fécondité de l'esprit est pernicieuse, mais dans celui où la raison plus éclairée doit avoir des idées plus nettes du vrai & du beau.

Il est une sorte de bienséance pour les paroles, comme il en est une pour les habits. Une robe, surchargée de pompons & de fleurs, seroit ridicule : il en est de même, dans la poésie, d'une description trop fleurie, & dans laquelle, parmi de grands traits, on rencontre des circonstances inutiles. Les plus grands maîtres ne sont pas exempts de ce défaut ; & leur chute doit nous servir de préservatif, comme leurs beautés de modele. *Racine*, dans la narration de la mort d'*Hyppolite*, qui d'ailleurs est pleine de beautés, est tombé, ce me semble, dans l'excès dont nous parlons ici. Qu'on se mette à la place de *Théramène* ; qu'on épouse les sentimens d'estime & d'attachement dont il est pénétré pour *Hyppolite* ; qu'on suppose enfin qu'on va annoncer à un pere la mort malheureuse de son fils, est-il croyable que dans un sujet si intéressant l'on s'amuse à relever des circonstances peu importantes, par les expressions les plus fleuries ? Qu'on décrive en peu de mots le départ du fils de *Thésée*, à la bonne heure ; mais qu'est-il besoin d'ajouter :

Phédre, Ses superbes courriers qu'on voyoit autrefois
act. 5, Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
sc. 6. L'œil morne maintenant, & la tête baissée,
Sembloient se conformer à sa triste pensée.

Ne suffisoit-il pas à *Théramène* de dire, en

parlant du monstre envoyé par *Neptune*,

L'onde approche, se brise, & vomit à nos yeux; *Ibid.*
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.

sans ajouter cette longue description de la figure du dragon :

Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
Indomptable taureau , dragon impétueux ,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissemens font trembler le rivage :
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
La terre s'en émeut , l'air en est infecté ;
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Quand on retrancheroit ces huit vers , & les quatre précédens de cette narration, elle n'en seroit ni moins belle ni moins touchante : ce sont donc des ornemens superflus , des hors-d'œuvre si peu liés à la pièce principale qu'on pourroit les en détacher sans qu'elle en souffrît.

Quelquefois c'est un mot qui gêne tout ce qui précède ; ainsi *Regnard* fait dire à son *Joueur* :

Tu peux me faire perdre , ô fortune ennemie !
Mais me faire payer ? morbleu ! je t'en défie.

Jusques-là tout est vif , & l'on devine assez la raison de cette impuissance ; qu'étoit-il donc besoin d'ajouter :

Car je n'ai pas le fou.

Ce dernier trait n'est qu'une longueur. II

faut être précis : on doit se souvenir de ces deux vers de *Despréaux* :

Art poët. Tout ce qu'on dit de trop est fade & rebutant ;
ch. 1. L'esprit rassasié le rejette à l'instant.

Au reste, la précision n'est pas ennemie des ornemens, elle s'accorde aussi très-bien avec la richesse des expressions. *Voyez* PRÉCISION.

La sécheresse est le vice opposé à l'abondance superflue. La précision & la brièveté tiennent le milieu entre ces deux défauts. *Voyez* PROLIXITÉ. SÉCHERESSE.

ABRÉGÉ : un abrégé est un discours qui renferme en peu de mots ce qui est écrit ailleurs plus au long, & plus en détail.

On distingue les abrégés, des analyses, des extraits, des sommaires, des épitomes. L'analyse n'est, à proprement parler, que le précis d'un ouvrage. L'extrait ne contient que des morceaux fidèlement copiés d'après l'original, auxquels on joint quelquefois des réflexions critiques. Les sommaires sont de petits abrégés qu'on met à la tête d'un chapitre, d'un chant, d'une pièce quelconque, afin que le lecteur voie d'un coup d'œil ce qui en fait la matière. Les épitomes ne sont autre chose que l'abrégé d'un ouvrage, où, en rendant compte du sens des choses qu'il contient, on s'est servi des mêmes expressions de l'original. *Voyez* ANALYSE. EXTRAIT. SOMMAIRE.

Il n'est ici question que des abrégés, proprement dits, tels que sont les différens abrégés que nous avons de l'Histoire sacrée,

& de l'Histoire profane. Ces sortes d'abrégés, disent plusieurs Critiques, n'ont pris naissance qu'après les siècles éclairés d'Athènes & de Rome. Ils veulent donner à entendre, par cette remarque, que c'est un des premiers fruits de la décadence des lettres. Il est certain que les sciences qui ont toutes aujourd'hui leurs abrégés, ne peuvent qu'y perdre par la facilité qu'on a d'en acquérir une teinture légère, dont se contentent les esprits médiocres & paresseux, qui ne se donnent jamais la peine de percer plus avant. Cependant il faut convenir que ces sortes d'ouvrages ont leur utilité, quand ils sont bien faits : ils sont commodes pour certaines personnes qui n'ont ni le loisir de consulter les originaux, ni le talent de les approfondir, ou d'y démêler ce qu'un compilateur habile & exact leur présente tout digéré : ils ne sont pas moins utiles à ceux qui ont déjà vu les originaux, & qui veulent rappeler certains faits à leur souvenir.

Les abrégiateurs doivent avoir soin de ne faire entrer dans leurs abrégés aucun fait qui ne soit réellement dans l'original ; de n'entamer aucun détail qui ne soit bien éclairci, de n'omettre rien d'essentiel, de ne dire rien qui n'éclaire & ne fixe l'esprit. Un abrégiateur de l'Histoire sainte s'est contenté de dire que « *Joseph* fut vendu » par ses frères, calomnié par la femme de « *Putiphar*, & qu'il devint le surintendant » de l'Egypte ; » de sorte qu'on n'entend ce qu'il a voulu dire, que lorsqu'on sçait en détail l'Histoire de *Joseph*. Cet abrégia-

teur auroit dû faire connoître les personnages dont il parle, & raconter en peu de mots l'histoire des événemens qu'il raconte. Jene fais cette reflexion, que parce qu'on met le plus souvent entre les mains des jeunes gens des abrégés dont ils ne tirent aucun fruit, & qui ne servent qu'à leur inspirer du dégoût. Leur curiosité n'est excitée que d'une maniere qui ne leur fait pas naître le desir de la satisfaire. Les jeunes gens n'ayant pas encore assez de lumieres acquises, ont besoin de quelques petits détails; & tout ce qui suppose des idées acquises ne sert qu'à les étonner, à les décourager, à les rebuter. Les abrégés de l'Histoire de l'ancien Testament par *Royaumont & Mésangui*, peuvent servir de modeles en ce genre. Ils sont assez étendus, pour instruire & intéresser le lecteur, quand il n'auroit aucune idée de l'Histoire des Juifs.

Il y a des abrégés chronologiques; ceux-ci doivent être traités d'une autre maniere. Voyez CHRONOLOGIQUE.

ACADÉMIQUE : [*éloquence*] cette éloquence s'étend aux remerciemens ou discours de réception dans les corps où ils sont d'usage; aux harangues ou complimens adressés à des Puissances; aux mémoires que donnent les académiciens sur les sciences & les beaux arts, enfin aux éloges historiques des membres de l'académie. Nous traiterons de ces différens objets dans l'article ELOQUENCE ACADÉMIQUE.

ACCENT : ce n'est point un Dictionnaire de grammaire que nous faisons; ainsi

nous ne devons point parler des accens qui font partie de l'orthographe & de la prosodie de notre langue ; mais nous parlerons de l'accent qui consiste dans l'articulation & la prononciation des mots.

Chaque nation , chaque province , chaque ville même diffère d'une autre dans sa maniere de prononcer les mots ; & cette maniere différente dans l'articulation , est ce que nous entendons ici par *accent*.

Tout orateur qui veut remplir glorieusement la carrière de l'éloquence doit se faire une étude particulière de ce qui peut lui rendre l'accent agréable , parce que le ton de voix & la prononciation font partie de l'action oratoire ; c'est ce qui faisoit dire à *Démofthène* que toute l'éloquence dépendoit de la déclamation ; & personne n'ignore les efforts singuliers qu'il en coûta à cet orateur , pour réformer des défauts naturels qui révoltoient contre sa prononciation les oreilles délicates des Athéniens. Un travail opiniâtre peut , à cet égard , réparer les disgrâces de la nature , ou du moins réformer jusqu'à un certain point ce qu'elle a de défectueux.

Si , pour bien prononcer , il faut avoir la même prononciation & la même inflexion de voix qu'ont les personnes de la cour , & ce qu'on appelle *les honnêtes gens de la capitale* , il est du devoir de tous ceux qui se destinent à parler en public , d'étudier l'accent de ces personnes , de se former à leur prononciation , & de converser souvent avec elles.

Nous avons dans notre langue plusieurs

bons livres sur l'art de bien prononcer. Nous exhortons ceux qui ont été élevés dans des provinces éloignées de la capitale, de se les procurer. Ces livres sont l'*Art de bien parler françois*, par M. de la Touche ; la Grammaire de M. Restaud ; la Prosodie de M. l'abbé d'Olivet, & les Remarques de M. Durand sur cette prosodie.

Les autres parties de l'action de l'orateur sont la déclamation & le geste. Voyez ACTION ORATOIRE. DÉCLAMATION ORATOIRE. GESTE.

ACROSTICHE : on donne ce nom à des vers disposés de manière que chacun d'eux commence par une des lettres du nom de la personne ou de la chose qui en fait le sujet. Le suivant fut composé à la louange d'un homme qu'on nommoit *Aristote*.

> ffez de poètes frivoles,
 Miment sans l'aveu d'*Apollon*,
 — ront te fatiguer de leurs vaines paroles ;
 Sans que j'aie grossir l'ennuyeux escadron.
 Tu verras mon respect t'honorer du silence
 Où l'on se tient devant les rois.
 Mon mérite en dit plus que toute l'éloquence ;
 Et ton nom seul plus que ma voix.

Cet exemple suffit pour dégoûter de ce genre de poésie, tombé depuis long-tems en discrédit. Nos premiers poètes avoient tellement pris goût pour cette sorte de vers, qu'ils avoient tenté tous les moyens imaginables d'en multiplier les difficultés. On trouve des acrostiches dont les vers non-

seulement commencent, mais encore finissent par la lettre donnée; d'autres où le second hémistiché de chaque grand vers commence par la même lettre que le premier hémistiché. C'étoit affecter d'imposer de nouvelles entraves à l'imagination suffisamment resserrée par la contrainte de la mesure & de la rime, & chercher un mérite imaginaire dans des difficultés qu'on regarde aujourd'hui comme puérides & d'un mauvais goût : *Turpe est difficiles habere nugas, & stultus labor est ineptiarum.*

Epig. de Martial.

ACTE: on entend par ce mot une partie d'un ouvrage dramatique, séparée d'une autre partie par un intermede. Voyez ENTR'ACTE.

Les Grecs ne connoissoient point cette division dans leurs pièces de théâtre; & si leurs comédies ou tragédies sont aujourd'hui divisées par actes, c'est aux scholiastes, aux commentateurs, aux éditeurs qu'on doit l'attribuer; car, de tous les anciens qui ont cité des passages de pièces grecques, aucun ne les a désignés par l'acte d'où ils sont tirés; & *Aristote* n'en fait aucune mention dans sa poétique. Ce sont les Romains qui les premiers ont introduit cette division, & l'usage en étoit établi du tems d'*Horace*: il avoit même passé en loi. « Pour » qu'une pièce, est-il dit dans l'Art poétique, » soit souvent jouée, & souvent redemandée, » elle doit avoir cinq actes ni plus ni moins: »

*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult, & spectata reponi.*

Mais on n'est pas d'accord sur la nécessité

de cette loi. *Vofcius*, & l'abbé d'*Aubignac* prétendent qu'on doit la suivre à la rigueur, au moins dans la tragédie. L'abbé *Vatry* soutient, au contraire, qu'une tragédie peut être également bien distribuée en trois actes. Il peut se faire, ajoûte-t-il, qu'il convienne, en général, qu'une tragédie soit en cinq actes, & qu'*Horace* ait eu raison d'en faire un précepte ; mais il peut être vrai, en même tems, qu'un poëte feroit beaucoup mieux de mettre sa pièce en trois actes, s'ils lui suffisoient, que de prolonger inutilement l'action, & de filer des scènes inutiles ou des actes chargés d'épisodes & d'incidens étrangers.

Le sentiment de l'abbé *Vatry* paroît avoir prévalu. On connoît la *Mort de César* : cette tragédie n'est pas moins bonne, moins estimée & moins bien accueillie du public, quoiqu'elle n'ait que trois actes. L'exemple de M. de *Voltaire* a été suivi ; & si les pièces n'ont pas réussi, ce n'est pas parce qu'elles n'avoient que trois actes, mais parce qu'elles étoient mal faites, mal dialoguées, mal versifiées, ou peu intéressantes. Pour ce qui est de la comédie, tout le monde convient aujourd'hui qu'on peut la diviser en trois ou en cinq actes : elle peut même n'en avoir qu'un ; & nous avons des pièces restées au théâtre qui en ont deux.

Cours de
Belles-
lett.

La division des pièces en plusieurs actes n'a été introduite que pour donner à l'intrigue plus d'intérêt & de vraisemblance ; car le spectateur à qui, dans l'acte précédent, on a insinué quelque chose de ce qui doit se passer dans l'intermède ou entr'acte, ne

fait encore que s'en douter ; & il est agréablement surpris, lorsque, dans l'acte suivant, il apprend les suites de l'action dont il n'avoit qu'un simple soupçon. D'ailleurs les auteurs dramatiques ont trouvé par-là le moyen d'écarter de la scène les parties de l'action les plus féches, les moins intéressantes, celles qui ne sont que préparatoires, & pourtant idéalement nécessaires, en les fondant, pour ainsi dire, dans les entr'actes, de sorte que l'imagination seule les offre au spectateur en gros, & même assez rapidement pour lui dérober ce qu'elles auroient de lâche, de bas, ou de désagréable dans la représentation.

Dans le premier acte, on doit exposer clairement le sujet de la pièce. Ainsi dans *Cinna*, *Emilie* ouvrant la scène, annonce la fureur de se venger : elle aime *Cinna* ; mais elle ne lui donnera sa main qu'à condition qu'il assassinera *Auguste*.

Quoique j'aime *Cinna*, quoique mon cœur l'adore ;
S'il veut me posséder, *Auguste* doit périr ;
Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir.

On doit encore, dans le premier acte, faire connoître tous les acteurs, & une partie de leurs caractères. On les fait connoître, ou en les faisant paroître eux-mêmes, comme dans *Cinna*, où l'on montre *Emilie*, *Cinna*, *Fulvie*, *Evandre*, &c. ou en les désignant indirectement, mais toujours du côté qui peut avoir rapport à l'action de la pièce. Ainsi, dans le premier acte de

Cinna, on fait le portrait d'*Auguste* qu'on n'a point encore vu, & on le peint comme un usurpateur qui a fait mourir le pere d'*Emilie*. On peint de même *Livie* comme une princesse qui a beaucoup d'empire sur *Auguste*, & enfin *Maxime*, qui s'est chargé du second rôle de la conjuration.

En troisieme lieu, le nœud doit être commencé dans le premier acte, & le dénouement préparé, sans cependant que cette préparation soit trop sensible. Le nœud, ou intrigue dans *Cinna*, est de sçavoir si *Cinna* tuera *Auguste* son bienfaiteur, pour obéir à *Emilie*, sa maîtresse? Le dénouement est *Auguste* conservé, & pardonnant à *Cinna*, par le conseil de *Livie*; ce qui est préparé par ces mots d'*Emilie*:

Je vais donc chez Livie;

Puisque dans ton péril il me reste un moyen
De faire agir pour toi son crédit & le mien.

Dans le deuxieme, le troisieme & le quatrieme acte, le nœud doit se ferrer de plus en plus, & le trouble & l'inquiétude du spectateur aller en croissant. Mais, comme un même sentiment ne peut croître tout d'une suite, & sans prendre quelque relâche, il faut le relayer par d'autres sentimens. On entrelace des momens de joie & d'espérance qui soulèvent l'ame, pour la faire retomber avec plus de force. Ainsi, dans *Cinna*, la conjuration formée, tous les conjurés sont contens. Dans ce moment, *Auguste* mande les chefs des conjurés:

Quelle allarme ! Il leur demande conseil s'il quittera l'Empire ? Les alarmes cessent ; mais l'intérêt ou la curiosité en prennent la place. *Cinna*, voyant la générosité d'*Auguste*, ne veut plus l'assassiner : on espère pour *Auguste* ; mais *Emilie* ramène *Cinna* à la conjuration. Il y court comme un furieux : le trouble augmente. La conjuration est découverte ; on croit tout perdu : *Auguste* accorde la grace, & le cœur reprend son assiette & sa tranquillité.

Le cinquieme acte doit être le plus vif de tous, parce que plus le spectateur a attendu, plus il est impatient. Ainsi on déplairoit, si on s'avisait de placer un long intervalle entre le quatrieme & le cinquieme acte : tout doit être prêt pour l'éclat à la fin du quatrieme ; & le commencement du cinquieme doit être le commencement de l'achèvement. Si on le peut, le dénouement doit finir avec la dernière scène. Il est de règle de décider dans cet acte, le sort de tous les personnages importans qui ont paru dans la pièce. Ayant eu part à l'action, il est juste qu'ils aient part aussi à l'événement. Comme les confidens dans la tragédie, & les valets & soubrettes dans la comédie, sont attachés à la fortune de ceux dont ils sont les ministres ou les interprètes, leur sort est censé décidé dans celui de leurs maîtres.

De même que l'action dramatique est composé d'actes, les actes sont aussi composés de scènes.

Une scène est une partie d'un acte, caractérisée par l'entrée ou par la sortie de

quelqu'un de ceux qui ont part à l'action.
Voyez SCÈNE. INTERMEDE.

ACTEUR, en parlant du théâtre, signifie un homme qui joue un rôle dans une pièce, qui y représente quelque personnage ou caractère. Nous avons placé dans un autre article quelques réflexions sur les qualités que doivent avoir les acteurs, & les défauts qu'ils doivent éviter pour bien remplir leur personnage. *Voyez DÉCLAMATION.*

ACTION DE L'ÉPOPÉE : on entend par ce mot ce qui fait le sujet ou la matière d'un poème épique. Comme il y a plusieurs sortes de poèmes, chacune de ses espèces a aussi son *action* particulière. *Voyez POÈME. TRAGÉDIE. COMÉDIE. DRAME.*

Nous parlerons ici de l'action de l'épopée, de celle de la tragédie, & de l'action oratoire. Dans l'épopée, ou le grand poème, on en distingue de deux sortes; l'*action principale*, qu'on nomme proprement *action* ou *fable*, & l'*action incidente*, qu'on appelle autrement *épisode*. *Voyez ÉPISODE.*

L'action du poème épique doit être *grande, une, entière, merveilleuse*, & d'une certaine durée.

1^o Elle doit être *grande*, c'est-à-dire noble & intéressante. Une aventure commune, ordinaire, ne fournissant pas de son propre fonds les instructions que se propose le poème épique, il faut que l'action soit importante & héroïque. Ainsi, dans l'Enéide, un héros échappé aux ruines de sa patrie, erre long-tems avec le reste de ses concitoyens qui l'ont choisi pour roi; &, malgré la colere de *Junon* qui le pour-
suit

suit sans relâche, il arrive dans un pays que lui promettoient les destins, y défait des ennemis redoutables, & après mille traverses surmontées avec autant de sagesse que de valeur, il y jette les fondemens d'un puissant Empire. Ainsi la conquête de Jérusalem par les Croisés; celle des Indes, par les Portugais; la réduction de Paris, par *Henri le Grand*, malgré les efforts de la Ligue, sont le sujet des poèmes de *Virgile*, du *Tasse*, du *Camoëns*, & de M. de *Voltaire*; d'où il est aisé de conclure qu'une historiette, une intrigue amoureuse, ou telle autre aventure qui fait le fonds de nos Romans, ne peut jamais devenir la matiere d'un poème épique, qui veut dans le sujet de la noblesse & de la majesté.

Il y a deux manieres de rendre l'action épique intéressante; la premiere, par la dignité & l'importance des personnages: c'est celle dont *Homere* a fait usage; la seconde est l'importance de l'action en elle-même, comme l'établissement ou l'abolition d'une Religion ou d'un Etat, tel qu'est le sujet choisi par *Virgile*, qui, en ce point, l'emporte sur *Homere*. L'action de la *Henriade* réunit ce double intérêt, mais elle est moins bien traitée que l'action de l'*Enéide*.

2^o L'action doit être *une*, c'est-à-dire que le poète doit se borner à une seule & unique entreprise illustre, exécutée par son héros, & ne pas embrasser l'histoire de sa vie toute entiere. L'*Iliade* n'est que l'histoire de la colere d'*Achille*; & l'*Odyssée* n'est que l'histoire du retour d'*Ulysse* à Ithaque. *Homere* n'a voulu décrire ni toute la

vie de ce dernier, ni toute la guerre de Troye. *Stace*, au contraire, dans son *Achilleïde*, & *Lucain* dans sa *Pharfale*, ont entassé trop d'événemens découfus, pour que leurs ouvrages méritent le nom de *poèmes épiques*. On leur donne celui d'*héroïques*, parce qu'il s'agit de héros. Mais il faut observer que l'unité du héros ne fait pas l'unité de l'action. Qui voudroit décrire tout l'homme ne formeroit qu'un tableau bizarre, un contraste de passions opposées, d'actions moins belles les unes que les autres; c'est pourquoi l'épopée n'est pas la louange d'un héros qu'on se propose pour modele, mais le récit d'une action grande & illustre qu'on donne pour exemple.

Il en est de la poésie comme de la peinture, *ut pictura poësis*. L'unité de l'action principale n'empêche pas qu'on n'y mette plusieurs incidens particuliers; & ces incidens se nomment *épisodes*. Le dessein est formé dès le commencement du poëme, le héros en vient à bout en surmontant tous les obstacles; c'est le récit de ces opérations qui fait les épisodes; mais tous ces épisodes dépendent de l'action principale, & sont tellement liés avec elle, & si unis entr'eux, qu'on ne perd jamais de vue ni le héros, ni l'action que le poëte s'est proposée de chanter. Au moins doit-on suivre inviolablement cette règle, si l'on veut que l'unité d'action soit conservée.

3^o Pour l'*intégrité* de l'action, il faut, selon *Aristote*, qu'il y ait un commencement, un milieu & une fin; précepte en soi-même assez obscur, mais que le P. le

Bossu développe ainsi : « Le commence-
 » ment, dit-il, ce sont les causes qui in-
 » flueront sur une action, & la résolution
 » que quelqu'un prend de la faire; le milieu,
 » ce sont les effets de ces causes, & les diffi-
 » cultés qui en traversent l'exécution; & la
 » fin, c'est le dénouement & la cessation de
 » ces difficultés.

» Le poète, ajoute le même auteur,
 » doit commencer son action de manière
 » qu'il mette le lecteur en état d'entendre
 » tout ce qui suivra, & que de plus ce
 » commencement exige nécessairement une
 » suite. Ces deux mêmes principes, pris
 » d'une manière inverse, auront aussi lieu
 » pour la fin, c'est-à-dire qu'il faudra que
 » la fin ne laisse plus rien à attendre, &
 » qu'elle soit nécessairement la suite de
 » quelque chose qui aura précédé : enfin il
 » faudra que le commencement soit lié à la
 » fin, par le milieu qui est l'effet de quel-
 » que chose qui a précédé, & la cause de
 » ce qui va suivre. »

4^o L'action de l'épopée doit être *mer-
 veilleuse*, c'est-à-dire pleine de fictions har-
 dies, mais cependant vraisemblantes. Telle
 est l'intervention des dieux dans les poèmes
 des anciens; & dans ceux des modernes,
 celle des passions personnifiées, ou des an-
 ges, si c'est un sujet sacré. Mais, quoique
 le poète puisse aller quelquefois au-delà de
 la nature, comme en personnifiant les pas-
 sions & des êtres insensibles, il ne doit ja-
 mais choquer la raison. Il ne faut point qu'il
 s'écarte du vrai, & il y a un vrai & un
 naturel, même dans la fiction. *Voyez VRAI.*

Il y a un merveilleux sage , & un merveilleux ridicule. *Voyez MERVEILLEUX. Voyez encore l'article ÉPOPÉE*, où il est parlé du merveilleux.

5° Quant à la durée de l'action du poème épique , elle est moins bornée que celle d'une tragédie. Celle-ci doit être renfermée dans l'espace de vingt-quatre heures , selon le précepte d'*Aristote* ; mais l'épopée , selon le même auteur , n'a pas de tems borné. » En effet , dit le P. *le Bossu* , la tragédie » est remplie de passions véhémentes ; & » rien de violent ne peut être de longue » durée. Mais les vertus & les habitudes , » qui ne s'acquièrent pas tout d'un coup , » sont propres au poème épique ; & , par » conséquent , son action doit avoir une » plus grande étendue. L'action de l'*Iliade* , » dont le courroux d'*Achille* fait le sujet , ne » dure que quarante-sept jours ; au lieu que » celle de l'*Odyssée* , où la prudence est la » qualité dominante , dure huit ans & demi ; » & celle de l'*Énéide* , où le principal personnage est un héros pieux & humain , » près de sept ans. »

Mais ni la règle de cet auteur est incontestable , ni son sentiment sur la durée de l'*Odyssée* n'est exact ; car , quoique l'épopée puisse renfermer en narration les actions de plusieurs années , les Critiques pensent assez généralement que le tems de l'action principale , depuis l'endroit où le poète commence sa narration , ne peut être plus long qu'une année , comme le tems d'une action tragique doit être au plus d'un jour. *Aristote* & *Horace* n'en disent pourtant

rien ; mais l'exemple d'*Homere* & de *Virgile* le prouve. L'*Iliade* ne dure que quarante-sept jours : l'*Odyssée* ne commence qu'au départ d'*Ulyssè* de l'isle d'*Ogygie*, & l'*Enéide*, qu'à la tempête qui jette *Énée* sur les côtes de Carthage : or, depuis ces deux termes, ce qui se passe dans l'*Odyssée* ne dure que deux mois ; & ce qui arrive dans l'*Enéide*, remplit l'espace d'un an. Il est vrai qu'*Ulyssè* chez *Alcinoüs*, & *Énée* chez *Didon*, racontent leurs aventures passées ; mais ces récits n'entrent que comme récits dans la durée de l'action principale, & le cours des années qu'ont, pour ainsi dire, consumé ces événemens, ne fait, en aucune maniere, partie de la durée du poëme ; comme dans la tragédie les événemens racontés dans la *Prose*, (*voyez ce mot*) & qui servent à l'intelligence de l'action dramatique, n'entrent point dans sa durée ; ainsi l'erreur du P. le Bossu est manifeste. Voyez ÉPOPÉE.

ACTION DE LA TRAGÉDIE. Toute action théâtrale est l'entreprise de quelque homme contre un autre homme ; c'est proprement le choc des intérêts, &, par conséquent, celui des passions. Mais l'action de la tragédie est un choc violent ; parce qu'il s'y agit des plus grands intérêts, & que ce sont des forces extraordinaires, des forces de héros, c'est-à-dire d'hommes fort supérieurs aux autres hommes, qui se choquent entr'elles.

L'action de la tragédie doit être héroïque, & diffère de celle de l'épopée, en ce qu'elle rejette le merveilleux, & qu'elle

M. Bar-
teux.

se propose d'exciter la terreur & la pitié. Qu'est-ce qu'on entend par une action héroïque ? Chez les sculpteurs, une statue d'homme est de grandeur naturelle, quand elle est en-deçà de six pieds ; elle est héroïque, quand elle est entre six & dix ; & au-delà, c'est une statue colossale.

En suivant l'analogie de cet exemple, l'action de la tragédie sera héroïque, si elle est l'effet d'une qualité de l'ame, portée à un degré extraordinaire, jusqu'à un certain point. Si cette action ne demande qu'une vertu commune, elle ne peut avoir de mérite que la vraisemblance, parce qu'on en trouve aisément des modèles. Si elle est au-delà de certaines bornes, & hors de ce vraisemblable dont les hommes ont la mesure dans leurs idées, c'est du gigantesque. Le grand, le beau, le noble, l'héroïque, en un mot, se trouve dans le milieu. C'est un courage, une valeur, une générosité qui est au-dessus des ames vulgaires. C'est *Héraclius* qui veut mourir pour *Martian* ; c'est *Pulchérie* qui dit à l'usurpateur *Phocas*, avec une fierté digne de sa naissance :

Tyran, descends du trône, & fais place à ton Maître.

Les vices même entrent dans l'idée de cet héroïsme. Un statuaire peut figurer un *Néron* de huit pieds : un poète peut donc aussi le peindre, sinon comme un héros, du moins comme un homme d'une cruauté extraordinaire, & qui a quelque chose d'héroïque ; parce qu'en général les vices sont héroïques, quand ils ont pour principe quel-

que qualité qui suppose une hardiesse & une fermeté peu communes. Telle est la hardiesse de *Catiline*, la force de *Médée*, l'impétuosité de *Cléopâtre* dans *Rodogune* :

Le crime a ses héros, l'erreur a ses martyrs.

M. de
Voltaire.

L'action est héroïque par elle-même, ou par le caractère de ceux qui la font.

Elle est héroïque par elle-même, quand elle a un grand objet ; comme d'acquiescer un trône, de punir un tyran, de se vaincre soi-même dans l'accès d'une grande passion.

Elle est héroïque par le caractère de ceux qui la font, quand ce sont des rois, des princes qui agissent, ou contre lesquels on agit. Quand l'entreprise est d'un roi, elle s'ennoblit par la grandeur de la personne qui agit ; quand elle est contre un roi, elle s'ennoblit par la grandeur de celui qu'on attaque.

Ce n'est point assez que l'action soit héroïque ; elle doit encore être de nature à exciter la terreur & la pitié.

Tous les plaisirs, toutes les peines qu'on ressent à la tragédie, sont fondés sur cette maxime du vieillard de *Térence* : « Je suis » homme, & tout ce qui tient à l'humanité, » tient à moi : » *Homo sum, humani nihil à me alienum puto*. Il faut donc montrer, dans la tragédie, un homme qui représente en soi vivement l'humanité, ses passions, ses emportemens, ses faiblesses & ses malheurs, & le présenter du côté qui peut faire naître la pitié & la terreur.

La pitié émeut les entrailles, parce que

nous voyons notre semblable malheureux. La terreur nous resserre le cœur, parce que nous craignons pour nous le malheur que nous voyons dans les autres; mais cette crainte est mêlée d'une certaine douceur, qui vient de la comparaison secrète que nous faisons de notre état avec celui du malheureux qui souffre.

Ce qui caractérise la tragédie, n'est pas le sentiment qu'elle contient, mais celui qu'elle produit. Quoi de plus affreux que le caractère, la personne, les forfaits de *Médée*? Elle a trahi son pere, déchiré son frere, fait périr *Pélie*, en feignant de vouloir le rajeunir : elle brûle *Créon*, roi de Corinthe, & sa fille; elle égorge ses propres enfans, & brave *Jason* qui se poignarde de désespoir : voilà de quoi exciter l'horreur. Mais considérez la cause : l'horreur de l'action subsiste, & cependant elle produit la pitié. *Médée* avoit raison au fond, & *Jason* avoit tort. Quand la passion se venge, on n'est pas surpris de lui voir passer les bornes. *Médée* est amante; elle est trahie cruellement : elle est furieuse, & elle peut tout par ses enchantemens :

Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?

En pareil cas, une amante semble avoir droit de tout faire; & si elle fait des horreurs, on la plaint d'y avoir été réduite. Tous ses forfaits ont pour principe un amour violent; & les malheurs, qu'il produit, excitent la terreur & la pitié. Voyez TRAGÉDIE.

ACTION ORATOIRE : le mot *action*, en matière d'éloquence, se dit du ton, du geste, & de tout l'extérieur de l'orateur. *Cicéron* l'appelle une espèce d'éloquence corporelle, qui consiste à régler la voix & le mouvement, c'est-à-dire le geste : *Est actio quasi corporis quædam eloquentia cum constet voce atque motu*. Un auteur moderne la définit, un art qui consiste à joindre à une prononciation variée l'expression du geste pour mieux faire sentir toute la force d'une pensée ; d'où il s'ensuit que l'action est aux pensées ce que le jour est aux tableaux : elle en rehausse le prix & la beauté ; mais, pour cela, elle doit être juste & vraie, ne point énerver ni outrer la force d'une pensée, & , par conséquent, ne pas s'écarter de la nature ; car, comme le remarque *Cicéron*, la nature a marqué à chaque passion, à chaque sentiment, son expression sur le visage, son ton & son geste particulier : *Omnis enim motus animi suum quemque à naturâ habet vultum & sonum & gestum*. Mais qu'on fasse attention qu'il en est de la nature, dans cette partie de l'éloquence, ainsi que dans toutes les autres : elle a besoin, pour plaire, d'être dirigée & polie par le secours de l'art.

M. Riccoboni.

De Oratore ,
lib. 3.

Cet art est très-nécessaire, comme le prouve l'expérience & la raison. Non-seulement tous les discours publics qu'on prononce dans la tribune ou dans la chaire ; les harangues politiques, militaires, académiques ; les pièces de théâtre, &c. mais encore la lecture, les conversations, les entretiens les plus simples & les plus familiers, exigent qu'on ne s'en tienne point unique-

ment à la nature , parce que dans toutes ces occasions , on traite avec des êtres intelligens , & sur des matieres qui les intéressent , & qu'on doit exprimer d'une maniere relative aux sentimens qu'on veut exciter en eux , & dont on est soi-même pénétré. C'est ce qui faisoit dire à *Démofthène* , comme le rapporte *Quintilien* , que toute l'éloquence dépendoit de l'action ; & l'on sçait combien il en coûta à cet orateur pour se corriger des défauts naturels qu'il avoit dans la prononciation. S'agit-il de décider du mérite de deux orateurs , dont l'un débitera froidement des pièces d'éloquence , très-brillantes d'ailleurs , & travaillées avec soin , tandis que l'autre sçait animer avec justesse , par les graces ou le feu de son action , des ouvrages moins ornés & moins parfaits ? On ne balancera presque point à donner la préférence au dernier. Les défauts de sa composition passeront à la faveur d'un extérieur heureux , & d'un bel organe. Tout orateur qui veut remplir glorieusement la carrière de l'éloquence , doit donc faire une étude particuliere de tout ce qui peut régler avec bienséance la voix & le geste. Un travail opiniâtre peut , à cet égard , réparer les disgraces de la nature , ou du moins réformer ce qu'elle a de défectueux. Il seroit pourtant à souhaiter que ceux qui se sentent une inaptitude naturelle ou des difficultés insurmontables , ne se hasardassent jamais à parler en public ; mais les personnes que la nature a favorisées d'un organe net & bien conforme , n'ont qu'à s'en tenir au sentiment ; il leur dictera les véritables tons de

la déclamation. La négligence à étudier ce que prescrit la nature, est la seule cause des tons outrés & gigantesques, qui persuadent à un orateur qu'il dit de grandes choses, parce qu'il s'énonce avec emphase. De-là viennent aussi ces prononciations lentes, molles, affectées, qui énervent les matieres, sous prétexte de les proposer avec plus de grace ou de clarté; de-là ces éclats & ces cris, par lesquels on s'imagine donner plus de force aux choses, & qui, répétés périodiquement, ne font qu'étourdir les oreilles, sans porter de lumiere à l'esprit, ni de mouvement au cœur. C'est la vigueur des poumons qui s'exerce & se déploie, & non l'ame qui s'exprime: or le langage extérieur n'est qu'un vain bruit, s'il n'est réglé par les tons de l'ame, & dicté par le sentiment.

Que l'on réfléchisse sur ce qui se passe en nous, lorsque nous pensons, lorsque nous éprouvons des mouvemens de reconnoissance, d'amour, de colere, de tristesse, d'indignation, de pitié, &c. l'on reconnoîtra d'abord que ces diverses situations de notre ame ont chacune quelque chose qui les caractérise tellement, que ce qui convient à l'une ne sçauroit appartenir à l'autre. La voix, en formant des sons & des paroles, est la peinture & l'expression naturelle de ces affections: or elle ne peut l'être qu'autant qu'elle approchera de la réalité & de la vivacité du sentiment. Plus il semblera, par conséquent, que c'est l'ame qui s'exprime, plus la peinture sera vraie. Il faut donc étudier ces tons de l'ame. Mais

comment les connoître & les saisir ? en descendant, pour ainsi parler, dans le fond de son ame ; en y recherchant la source & les ressorts des sentimens dont elle est affectée ; en l'interrogeant sur la nature, le but, la force des pensées qui viennent sur tel ou tel sujet ; en se dégageant, en quelque sorte, de la matiere & des sens, & se renfermant en soi-même, pour examiner ce qu'on a pensé, ce qu'on a senti. Après un pareil examen, il n'est guères possible qu'avec un peu de goût, on ne rende au dehors, avec les tons de convenance & de vérité nécessaires, tout ce qu'on a éprouvé intérieurement.

Un orateur né avec du sentiment, & qui sçait, outre cela, en juger par l'analyse dont nous venons de parler, prononce avec succès les ouvrages qu'il a composés, supposant d'ailleurs qu'il n'y ait point de vice radical dans les organes. *Moliere* jouoit ses comédies avec une intelligence admirable ; & *M. Racine* avoit formé la *Chammélé*, une des plus grandes actrices du théâtre François. Quant aux ouvrages d'autrui qu'on voudroit déclamer, il faut entrer dans les vues de l'écrivain, étudier son génie ; se transformer en quelque sorte en lui ; épouser les passions, les intérêts, le caractère du personnage que l'on représente ; se transporter dans les tems, les lieux où il a vécu, les circonstances dans lesquelles il s'est rencontré, & s'attacher principalement au sens dans lequel il parle ; ce qui demande une connoissance de la fable ou de l'histoire, selon l'exigence du sujet. Alors les tons &

les inflexions de la voix seront relatifs aux pensées ; & l'ame , sans s'en appercevoir , pliera le mécanisme des organes à la nature des sentimens & des passions. Tout ceci , qui est propre à la déclamation théatrale , est applicable , proportion gardée , à la déclamation oratoire ; car qui ignore que le plus grand nombre des orateurs ne sont que des échos ? *Voyez DÉCLAMATION THÉATRALE.*

Ces principes ne sont pas moins communs à la lecture qu'à la déclamation. L'histoire & la morale , la prose & les vers , une relation & un panégyrique , un poëme épique & une tragédie , ne doivent point être lus sur le même ton. Un récit veut des inflexions de voix toute différentes de celles qu'exige un discours direct. Enfin , quelque chose que l'on lise , à l'articulation nette & distincte des mots il faut joindre une prononciation variée , qui fasse sentir le mérite de l'ouvrage , & qui , par des repos & des intervalles biens ménagés , satisfasse l'oreille des auditeurs. Au reste la lecture , quoique noble & animée jusqu'à un certain point , doit être aisée & naturelle , exempte de ces tons pédantesques par lesquels on affecte d'appuyer sur certaines choses avec une emphase ridicule. *Voyez LECTURE.*

La contenance modeste qui convient à l'orateur , en commençant son discours , exige une voix tranquille & modérée , si ce n'est dans les exordes *ab abrupto* , qui veulent de la véhémence & des tons plus mâles. Tous les autres exordes ne servent qu'à préparer les esprits : il suffit de n'y élever la voix

qu'autant qu'on le juge nécessaire pour être distinctement entendu de son auditoire.

Dans les parties du discours où il s'agit simplement d'instruire & de prouver, que la prononciation ne soit ni trop lente, de peur d'endormir l'auditeur, ni trop rapide, afin de ne pas le fatiguer, ni trop éclatante pour ne pas l'étourdir, mais douce, égale, harmonieuse pour frapper ses oreilles sans confusion, comme on veut éclairer son esprit, en lui présentant distinctement les objets. Il y a pourtant des degrés & des différences encore à observer. Il faut, en établissant les principes, s'énoncer posément. L'application des principes au sujet que l'on traite, demande un peu plus de force, d'élévation & de vitesse; & les conséquences doivent être prononcées d'un ton grave & plein d'autorité : elles servent, en matière de preuves, à faire la dernière impression qui doit être plus marquée, &, pour ainsi dire, plus profonde que les autres.

Dans les endroits pathétiques, on doit élever ses tons, & les mettre, si j'ose m'exprimer ainsi, à l'unisson des choses que l'on traite. C'est-là qu'il faut peindre la joie, ou la douleur par des tons gais ou plaintifs, coulans ou entre-coupés; que le zèle ou l'indignation éclatent en reproches par des interrogations vives & réitérées qui marquent une progression ascendante des sons; que la colère ou la douceur empruntent des inflexions fortes ou douces; que la pitié pénètre jusqu'au cœur, par des soupirs & des tons attendrissans.

Les peroraisons qui ne consistent que

dans une récapitulation exacte des preuves ou moyens qu'on a fait valoir dans le corps du discours, veulent être prononcées d'un ton simple & d'exposition, comme les preuves, peut-être avec un peu plus de lenteur, parce qu'elles sont comme un tableau en raccourci, dont pas un seul trait ne doit échapper aux regards des juges ou des auditeurs, auxquels il est important de bien imprimer le résultat de tout ce qu'on leur a dit. Les peroraisons, au contraire, qui sont pleines de mouvemens & de passions, exigent des tons affectueux, animés, véhémens, pour faire un dernier effort sur les cœurs, & mettre le comble au triomphe de l'éloquence.

En un mot, tout l'art de la déclamation oratoire consiste à *sentir ce que l'on dit*; ce qui ne doit pas seulement s'entendre de l'intelligence claire & distincte de l'esprit, mais encore du mouvement & de l'affection du cœur qui se pénètre fortement de son objet.

Les mouvemens des bras, de la tête, & des autres parties du corps, l'air du visage, le silence, &c. sont une partie essentielle de l'action oratoire; mais nous en avons parlé ailleurs. *Voyez GESTE.*

ADAGE : ce mot paroît consacré, dans la littérature, pour exprimer un proverbe, une maxime, une sentence tirée d'un auteur ancien. *Erasme* a fait une vaste collection des Adages grecs & latins, qu'il a tirés de leurs poètes, orateurs, historiens, & philosophes. Ces sortes de compilations

furent en vogue pendant un certain tems : on ne compile aujourd'hui que les ouvrages modernes, qu'on donne sous le titre d'*Eſprit* ou de *Pensées* de leurs auteurs. Ces recueils sont presque toujours mal faits. Comme ils ne demandent ni génie, ni esprit, tout le monde se mêle d'en composer ; & l'on n'extrait, le plus souvent, des ouvrages d'un auteur dont on veut donner les pensées ou les maximes, que ce qu'il a écrit de plus mauvais ou de moins bon. Pour réussir dans ces compilations littérales, il faut du goût, & un certain tact qui soit donné par la nature, ou acquis par un long usage des lettres. Voyez EXTRAITS.

ADJONCTION, espece de trope ou de figure, par laquelle on se contente d'exprimer une fois ce à quoi plusieurs parties d'une phrase se rapportent ; comme *Cessent*, dans le premier exemple ; *Faut-il se rappeler ?* dans le second ; & , *On y voit*, dans le troisieme.

I. Exemple.

La Fontaine. Chommons ; c'est un métier qu'il veut nous faire apprendre.

Ainsi dit, ainsi fait. Les mains *cessent* de prendre ;
Les bras d'agir, les jambes de marcher, &c.

II. Exemple.

Racine. Faut-il, *Abner*, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours ?
Des tyrans d'Israël les célèbres disgraces,
Et Dieu trouvé fidele en toutes ses menaces ?
L'impie *Achab* détruit, &c.

III.

III. Exemple.

On y voit des fots rengorgés
Des bégueules très-agréables,
Et des enfans fans préjugés ;
De grands seigneurs bien dérangés
Se donnant les airs d'être affables ;
Des protecteurs impitoyables
Qui vont quêtant des protégés, &c.

M. De-
rat.

Quelquefois on retranche les conjonctions qui devroient naturellement lier les parties du discours ; & c'est ce qu'on appelle *disjonction*, comme on peut le voir dans l'exemple suivant, au quatrieme vers, où l'on a retranché la conjonction & :

Les unes *disoient* que *Ménage*
Avoit l'air & l'esprit galant,
Que *Chapelain* n'étoit pas sage ;
Que *Costar* n'étoit pas pédant.

Chae-
pelle.

Quoique ces figures n'aient pour objet que la diminution des mots, ce sont cependant celles qui contribuent le plus à rendre le style élégant & poétique. Voyez ELLIPSE. FIGURES.

ADDITION. Ce mot, dans l'art oratoire, signifie la même chose qu'*amplification* ; mais, comme plusieurs rhéteurs l'emploient préféablement à l'autre, nous avons cru devoir y consacrer un article.

Le mot *addition* porte avec lui sa signification : c'est l'opération par laquelle on augmente, on amplifie une chose. Le discours tire de l'addition sa richesse, & quel-

quefois toute sa dignité : nous allons montrer cela par des exemples.

Verrès a fait pendre un citoyen Romain !
Voici de quelle manière *Cicéron* amplifie cette proposition , pour lui donner de la force , & pour rendre l'action de *Verrès* plus criminelle. « C'est une chose expressement défendue de mettre un citoyen » Romain aux fers : c'est un crime inouï de » le condamner au fouet : c'est presque un » parricide de le faire mourir ; mais de le » faire mourir sur une croix, comment cela » doit-il s'appeler ? »

Voici comment ce même orateur s'y prend , pour ne pas dire tout simplement qu'il vient accuser un ravisseur. « Qui pensez-vous , Messieurs , que nous venons » accuser à votre tribunal ? Un voleur ? » un adultère ? un sacrilège ? un meurtier ? » Non , Messieurs ; mais un ravisseur ; mais » l'ennemi juré des femmes ; mais un impie » qui a profané tout ce que nous avons de » plus saint , de plus inviolable ; mais un » homme que nos citoyens & nos alliés » regardent comme leur plus cruel bourreau. »

Toutes ces additions ont lieu dans les vers comme dans la prose. *Boileau* ayant à dire à son esprit , *de la manière dont vous censurez les auteurs , on diroit que vous êtes sans défaut* , a donné à cette pensée toute la pompe & tous les charmes dont elle est susceptible :

On croiroit à vous voir , dans vos libres caprices,
Discourir en *Caton* des vertus & des vices ,

Décider du mérite & du prix des auteurs,
 Et faire impunément la leçon aux docteurs,
 Qu'étant seul à couvert des traits de la satyre,
 Vous avez tout pouvoir de parler & d'écrire.

La richesse de l'élocution de ce poète est égale, si elle n'est pas plus grande, lorsqu'il exprime cette autre pensée : *Sçavez-vous pourquoi tout le monde lit mes vers ? Ce n'est que parce qu'ils disent vrai, & que je suis moi-même persuadé des vérités que je dis.* Voici l'abondance & la noblesse qu'il jette dans cette pensée :

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les
 provinces,
 Sont recherchés du peuple, & reçus chez les princes ?
 Ce n'est pas que leurs sons agréables, nombreux,
 Soient toujours à l'oreille également heureux ;
 Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure ;
 Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure.
 Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur ;
 Par-tout se montre aux yeux, & va saisir le cœur ;
 Que le bien & le mal y sont prisés au juste,
 Que jamais un faquin n'y tient un rang auguste ;
 Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
 Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.

Le lecteur peut remarquer dans ces derniers vers, que l'auteur y parle par négation & par affirmation ; c'est-à-dire que, pour faire mieux sentir la vérité, il éloigne les fausses idées qu'on auroit pu se former sur le sujet : cette manière de s'exprimer a beaucoup de grace & beaucoup de force en même tems. *Voyez AMPLIFICATION.*

AFFECTATION DU STYLE. En littérature, comme en morale, le mot *affectation* signifie un éloignement du naturel : ainsi l'affectation du style est un défaut, parce que rien n'est beau que ce qui est naturel. Ce défaut consiste à dire en termes recherchés, & quelquefois ridiculement choisis, des choses triviales ou communes. La propriété des termes est le caractère distinctif d'un bon écrivain ; & c'est à cette qualité qu'on reconnoît le vrai talent d'écrire, & non à l'art futile, & de mauvais goût, de faire paroître les choses plus ingénieuses qu'elles ne sont en effet.

Un des moyens de se préserver de ce défaut, c'est d'éviter ce style figuré, poétique, chargé d'ornemens, de métaphores, d'antithèses, & d'épithètes, qu'on appelle, par je ne sçais quelle raison, dit M. d'Alembert, *style académique*. Ce n'est assurément pas, ajoute-t-il, celui de l'Académie Française ; il ne faut, pour s'en convaincre, que lire les ouvrages & les discours même des principaux membres qui la composent : c'est tout au plus le style de quelques Académies de province, dont la multiplication excessive & ridicule est aussi funeste aux progrès du bon goût, que préjudiciable aux vrais intérêts de l'État. Depuis Pau jusqu'à Dunkerque, dit toujours le même auteur, tout sera bientôt Académie en France.

Ce style académique, ou prétendu tel, est encore celui de la plûpart de nos prédicateurs, du moins de plusieurs de ceux qui ont quelque réputation, N'ayant pas assez

de génie pour présenter d'une manière frappante, & cependant naturelle, les vérités connues qu'ils doivent annoncer, ils croient les orner par un style affecté & ridicule, qui fait ressembler leurs sermons, non à l'épanchement d'un cœur pénétré de ce qu'il doit inspirer aux autres, mais à une espèce de représentation ennuyeuse & monotone, où l'acteur s'applaudit sans être écouté. Ces fades harangueurs peuvent se convaincre, par la lecture réfléchie des sermons du *P. Massillon*, sur-tout de ceux qu'on appelle le *Petit-Carême*, combien la véritable éloquence est opposée à l'affectation du style. Nous ne citerons ici que le sermon qui a pour titre : *De l'humanité des Grands*, modèle le plus parfait que nous connoissions en ce genre : discours plein de vérité, de simplicité & de noblesse, que les princes devroient lire sans cesse pour se former le cœur, & les orateurs Chrétiens pour se former le goût.

L'affectation du style paroît sur-tout dans la prose de la plupart des poètes : accoutumés au style orné & figuré, ils le transportent, comme malgré eux, dans leur prose; ou, s'ils font des efforts pour l'en bannir, leur prose devient traînante & sans vie. Aussi avons-nous très-peu de poètes qui aient bien écrit en prose. Les préfaces de *Racine* sont foiblement écrites; celles de *Corneille* sont aussi excellentes pour le fond des choses, que défectueuses du côté du style. La prose de *Rousseau* est dure; celle de *Despréaux*, pesante; celle de *La Fontaine*, insipide; celle de *La Motte* est

à la vérité facile & agréable ; mais aussi *La Motte* ne tient pas le premier rang parmi les versificateurs. *M. de Voltaire* est presque le seul de nos grands poëtes dont la prose soit du moins égale à ses vers : cette supériorité dans deux genres si différens, quoique si voisins, en apparence, est une des plus grandes qualités de ce célèbre écrivain.

L'affectation du style, toujours pénible & choquante, l'est principalement dans les matières philosophiques, qui doivent briller de leur propre beauté, où l'ornement est le sujet même, & qui rejettent, comme indigne d'elles, toute parure empruntée d'ailleurs. En un mot, le vrai, le simple, & le naturel, voilà ce que tout écrivain doit avoir toujours en vue. Le style naturel, dit *Pascal*, nous enchante avec raison ; car on s'attendoit de trouver un auteur, & on trouve un homme. *Voyez* ENFLURE. CONVENANCE DU STYLE AVEC LE SUJET. ELOCUTION. STYLE.

ALEXANDRIN : épithète uniquement affectée aux vers de douze syllabes, qu'on nomme *grands vers*, parce que ce sont ceux qui ont le plus de pieds ; ou *héroïques*, parce qu'on s'en sert toujours pour les sujets nobles, pour chanter les héros ; ou *Alexandrins*, du nom d'*Alexandre* dont l'histoire fut composée en cette espèce de vers, par *Jean le Nivelois* qui en étoit l'inventeur.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dieu des êtres pensans, Dieu des cœurs fortunés,											
Conservez les desirs que vous m'avez donnés ;											
Ce goût de l'amitié, cette ardeur pour l'étude,											
Cet amour des beaux arts & de la solitude,											

Ces vers sont Alexandrins , parce qu'ils ont chacun douze syllabes, ou six pieds. Le vers Alexandrin féminin a treize syllabes ; mais la dernière, qui est toujours un *e* muet, ne se compte pour rien.

Ces sortes de vers doivent être divisés par un repos en deux parties , qu'on nomme *hémistiches*, (voyez ce mot) & le premier hémistich ne doit jamais avoir que six syllabes :

Dieu des êtres pensans - Dieu des cœurs fortunés :

Le second hémistich dans un vers Alexandrin féminin en a sept ; mais, comme nous l'avons dit, la dernière syllabe n'est comptée pour rien, parce qu'elle est toujours muette. Voyez RIME FÉMININE.

Quoique les vers Alexandrins, qui répondent aux vers hexamètres des Latins, soient affectés aux grandes & longues compositions, telles que le poëme épique & la tragédie, on peut très-bien s'en servir dans les ouvrages moins nobles & de moindre haleine. *Virgile* a employé dans ses *Eglogues* la même espèce de vers que dans son *Enéide*. Voyez l'article VERS.

ALLEGORIE, FICTION, FABLE : on en distingue de deux sortes ; l'une qu'on peut appeler *morale*, & l'autre *oratoire*. La première cache une vérité, une maxime ; tels sont les apologues : c'est un corps qui revêt une âme ; l'autre est un masque qui couvre un corps : elle n'est point destinée à envelopper une maxime, mais seulement une chose qu'on ne veut montrer qu'à demi,

ou au travers d'une gaze. Les orateurs & les poètes se servent de celle-ci, quand ils veulent louer ou blâmer avec finesse. Ils changent les noms des choses, les lieux, les personnes, & laissent au lecteur intelligent à lever l'enveloppe, & à s'instruire lui-même. Les allégories de *Rousseau* sont dans ce genre. On en attribue à M. de *Voltaire* plusieurs en prose, où sous des noms Chinois, ou Japonnois, l'auteur s'efforce de tourner en ridicule les mystères de notre Religion.

La premiere espece d'allégorie peut être mise en usage dans l'épopée; mais elle est peu vraisemblable & peu conforme à la nature de l'esprit humain. La seconde espece entre avec beaucoup de grace dans un poème; mais elle n'est point de son essence; c'est un mérite qui tient plutôt à l'ouvrier qu'à l'ouvrage, & qu'on reconnoît par l'histoire plutôt que par le poème même. *Enée* ne seroit pas l'image d'*Auguste*, que son tableau n'en seroit pas en soi moins beau. Tous les jours les peintres nous donnent des portraits dans leurs portraits d'histoires. Ces portraits sont un double plaisir aux spectateurs qui en connoissent les modesles; mais ils ne laissent point d'en faire, comme tableaux, à ceux qui ne les connoissent pas, pourvu qu'ils expriment la belle nature. Il en est de même de l'allégorie dans l'épopée: elle y jette un agrément de plus; mais elle n'en fait point l'essentiel. L'épopée n'est essentiellement que le récit d'une grande action & de ses causes. Voyez ÉPOPEE,

ALLEGORIE : figure de rhétorique par laquelle on emploie des termes qui, pris à la lettre, signifient toute autre chose que ce qu'on veut leur faire signifier. L'allégorie, à proprement parler, n'est qu'une métaphore continuée, qui sert de comparaison pour donner l'intelligence d'un sens qu'on n'exprime point, mais qu'on a en vue. La métaphore joint le mot figuré au mot propre, comme quand on dit *le feu de vos yeux* : *yeux* est au propre ; au lieu que dans l'allégorie tous les mots ont un sens figuré, quoiqu'ils forment tous un sens littéral, qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre, comme on le verra dans les exemples suivans :

Du pécheur quel est le destin ?

Celui d'une fleur passagere,

Dont la couleur vive & legere

Brille & s'efface en un matin ;

Le soir du même jour n'en voit aucun vestige,
Un souffle à l'instant même en a brûlé la tige.

M. de Caux, dans ses vers sur l'*Horloge de sable*, a souvent fait usage de l'allégorie :

Mortels, venez ici : je veux, dans cet ouvrage,
Du monde tel qu'il est, vous tracer une image.
Quel est-il en effet ? C'est un verre qui luit,
Qu'un souffle peut détruire, & qu'un souffle a
produit.

Que sont tous les mortels ? autant de grains de sable,
Qu'âme cependant une âme raisonnable,
Mais qui, du sable seul occupés ardemment,
Font leur unique emploi de son accroissement.

M. de
Boulo-
gne.

L'allégorie suivante, comme plus soutenue, montre encore mieux la beauté de cette figure :

M. Gref-
fet.

Pour opposer un goût rebelle
A ce domaine souverain,
Je me suis fait du sort humain
Une peinture trop fidelle :
Souvent dans les champêtres lieux
Ce portrait frappera vos yeux :
En promenant vos rêveries
Dans le silence des prairies,
Vous voyez un foible rameau
Qui, par les jeux du vague *Eole*;
Enlevé de quelque arbrisseau,
Quitte sa tige, tombe, & vole
Sur la surface d'un ruisseau....
Là, par une invincible pente,
Forcé d'errer & de changer,
Il flotte au gré de l'onde errante,
Et d'un mouvement étranger :
Souvent il paroît, il surnage ;
Souvent il est au fond des eaux :
Il rencontre sur son passage,
Tous les jours des pays nouveaux ;
Tantôt un fertile rivage
Bordé de côteaux fortunés ;
Tantôt une rive sauvage,
Et des déserts abandonnés.
Parmi les erreurs continues
Il fuit, il vogue jusqu'au jour
Qui l'ensevelit à son tour
Dans le sein des mers inconnues
Où tout s'abîme sans retour.

Quand on a commencé une allégorie, on doit conserver dans la suite du discours l'image dont on a emprunté les premières expressions. Madame *Deshoulières*, sous l'image d'une bergere qui parle à ses moutons, rend compte à ses enfans de tout ce qu'elle a fait pour leur procurer des établissemens, & se plaint sous cette image, d'une manière touchante, de la dureté de la fortune.

ALLUSION : c'est une espèce de figure par laquelle on dit une chose qui a du rapport à une autre chose de laquelle on ne fait pas expressément mention.

Les allusions ont du rapport avec l'allégorie : l'allégorie présente un sens, & en fait entendre un autre ; c'est ce qui arrive dans les allusions : *Rei alterius ex alterâ notatio*.

On fait allusion à l'histoire, à la fable, aux coutumes, aux mœurs ; & quelquefois même on joue sur les mots :

Ton roi, jeune *Biron*, te sauve enfin la vie : *Henriade*
 Il t'arrache sanglant aux fureurs des soldats, *de, ch. 7^e*
 Dont les coups redoublés achevoient ton trépas ;
 Tu vis, songe du moins à lui rester fidele.

Ce dernier vers fait allusion à la malheureuse conspiration du maréchal de *Biron* : il en rappelle le souvenir.

Voiture étoit fils d'un marchand de vin. Un jour qu'il jouoit aux proverbes avec des dames, madame *des Loges* lui dit : *Celui-là ne vaut rien ; percez-nous-en d'un autre.* On voit que cette dame faisoit une maligne

allusion aux tonneaux de vin ; car *percer*, se dit d'un tonneau & non pas d'un proverbe : ainsi elle réveillait malicieusement dans l'esprit de l'assemblée le souvenir humiliant de la naissance de *Voiture*. C'est en cela que consiste l'allusion ; elle réveille les idées accessoires.

A l'égard des allusions qui ne consistent que dans un jeu de mots, il vaut mieux parler & écrire simplement, que de s'amuser à des jeux de mots puérils, froids & fades. En voici un exemple dans cette épigramme de *Despautere* :

*Grammaticam scivit, multos docuitque per annos ;
Declinare tamen non potuit tumulum.*

On voit que l'auteur joue sur la double signification de *declinare*.

» Il sçut la grammaire ; il l'enseigna pendant plusieurs années, & cependant il ne » put décliner le mot *tumulus*, *tombeau*. » Selon cette traduction, la pensée est fautive ; car *Despautere* sçavoit fort bien décliner *tumulus*.

Que si l'on ne prend point *tumulus* matériellement, & qu'on le prenne pour ce qu'il signifie, c'est-à-dire pour le *tombeau*, & par métonymie pour la *mort*, alors il faudra traduire : *Malgré toute la connoissance que Despautere avoit de la grammaire, il ne put éviter la mort* ; ce qui n'a ni sel ni raison, car on sçait bien que la grammaire n'exempte pas de la nécessité de mourir.

La traduction est l'écueil de ces sortes de

pensées. Quand une pensée est solide , tout ce qu'elle a de réalité se conserve dans la traduction ; mais quand sa valeur ne consiste que dans un jeu de mots , ce faux brillant se dissipe par la traduction :

Ce n'est pas toutefois qu'une Muse un peu fine Boileau ;
 Sur un mot , en passant , ne joue & ne badine , Art poët.
 Et d'un sens détourné n'abuse avec succès ;
 Mais fuyez sur ce point un ridicule excès.

Dans le placet que M. Robin présenta à Louis XIV, pour être maintenu dans la possession d'une île qu'il avoit dans le Rhône, il s'exprime en ces termes :

Qu'est-ce en effet pour toi , grand monarque des Gaules ,
 Qu'un peu de fable & de gravier ?
 Que faire de mon île ? Il n'y croît que des saules ;
 Et tu n'aimes que le laurier.

Saules est pris dans le sens propre , & *l'aurier* dans le sens figuré ; mais ce jeu présente à l'esprit une pensée très-fine & très-solide. Il faut pourtant observer qu'elle n'a de vérité que parmi les nations où le laurier est regardé comme le symbole de la victoire.

Les allusions doivent être facilement aperçues. Celles que nos poètes font à la fable sont défectueuses , quand le sujet auquel elles ont rapport n'est pas connu. *Malherbe* , dans ses Stances à M. *Duperrier* ,

pour le consoler de la mort de sa fille, lui dit :

Titon n'a plus les ans qui le firent cigale ;

Et *Pluton* aujourd'hui ;

Sans égard du passé, les mérites égale

D'*Archemore* & de lui.

Il y a peu de lecteurs qui connoissent *Archemore* ; c'est un enfant du tems fabuleux. Sa nourrice l'ayant quitté pour quelques momens, un serpent vint & l'étouffa. *Malherbe* veut dire que *Titon* après une longue vie, s'est trouvé, à la mort, au même point qu'*Archemore* qui ne vécut que peu de jours.

L'auteur du poëme de la *Magdeleine*, dans une apostrophe à l'Amour profane, dit, parlant de *Jesus-Christ* :

Puisque cet *Anteros* t'a si bien désarmé.

Le mot d'*Anteros* n'est guères connu que des sçavans ; c'est un mot grec qui signifie contre-amour : c'étoit une divinité du paganisme ; le dieu vengeur d'un amour méprisé.

Ce poëme de la *Magdeleine* est rempli de jeux de mots, & d'allusions si recherchées, que malgré le respect dû au sujet, & la bonne intention de l'auteur, il est difficile qu'en lisant cet ouvrage, on ne soit point affecté comme on l'est à la lecture d'un ouvrage burlesque. Les figures doivent venir, pour ainsi dire, d'elles-mêmes : elles doivent naître du sujet & se présenter naturellement à l'esprit, comme nous l'avons remarqué ailleurs. Quand c'est l'esprit qui va

les chercher, elles déplaisent, elles étonnent, & souvent font rire par l'union bizarre de deux idées, dont l'une ne devoit jamais être assortie avec l'autre. Qui croiroit, par exemple, que jamais le jeu de piquet dût entrer dans un poëme fait pour décrire la pénitence & la charité de sainte *Magdeleine*, & que ce jeu dût faire naître la pensée de se donner la discipline?

Piquez-vous seulement de jouer au piquet,
A celui que j'entends qui se fait sans caquet;
J'entends que vous preniez parfois la discipline;
Et qu'avec ce beau jeu vous fassiez bonne mine.

Cet ouvrage est rempli d'allusions recherchées & puériles. Le défaut de jugement qui empêche de sentir ce qui est ou ce qui n'est pas convenable, & le desir mal-entendu de montrer de l'esprit & de faire parade de ce qu'on fait, enfantent ces productions ridicules :

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère & de la vérité;
Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est pas ainsi que parle la nature.

Molière,
Misautr.
act. 1.

Quand on fait allusion à l'histoire, il faut que le trait qu'on a en vue ait une célébrité suffisante pour qu'on puisse supposer qu'il n'est pas inconnu à ceux qui nous écoutent ou qui nous lisent.

François I avoit envoyé *Danès*, évêque de Lavaur, au concile de Trente, en qualité d'Ambassadeur. Un jour que ce prélat y parloit contre les abus de la cour de

Rome, un Italien dit : *Gallus cantat... Uinam*, repliqua l'évêque de Lavaur, *ad illud gallicinium Petrus resipisceret!* Tout le monde sent la double allusion qui se trouve dans ce peu de mots. *Gallus* signifie également un *François* & un *coq* ; l'Italien prit ce mot dans ce dernier sens ; & *Danès*, dans sa repartie, fit allusion au repentir que saint *Pierre* éprouva, au chant du coq, d'avoir renié *Jesus-Christ*.

Galba étoit bossu. Un jour qu'il plaidoit devant *César*, il répétoit souvent : *Redressez-moi, César, si je me trompe en quelque chose...* » Je puis vous avertir & vous reprendre, lui » dit *César*, & non vous redresser. » *César*, pour s'amuser, prit ce mot *redresser* au sens littéral, au lieu que *Galba* l'avoit pris au sens figuré.

Les allusions, qui ne roulent que sur des mots, ne sont guères permises que dans la conversation, dans les lettres familières, les épigrammes & autres petits ouvrages qui ne portent avec eux aucune espèce de prétention ; mais on doit les bannir de tout ouvrage sérieux. Voyez JEU DE MOTS.

J'ajouterais encore ici une remarque par rapport à l'allusion : c'est que nous avons dans notre langue un grand nombre de chansons dont le sens littéral, sous une apparence de simplicité, est plein d'allusions obscènes. Les auteurs de ces productions sont coupables d'une infinité de pensées qui salissent l'imagination. Enfanter des productions que les personnes bien nées ne peuvent lire sans rougir, c'est se deshonnorer dans leur esprit. *Quintilien*, tout payen qu'il

qu'il étoit, veut que non-seulement on évite les paroles obscènes ou trop libres, mais encore tout ce qui peut réveiller des idées d'obscénité: *Obscenitas verò non à verbis tantum abesse debet, sed etiam à significatione.* *Instit. orator. lib. 6, c. 3.*

» On doit éviter avec soin, dit-il ailleurs, » tout ce qui peut donner lieu à des allu- *Lib. 8, c. 3.*
 » sions deshonnêtes. Je sçais bien que ces » interprétations viennent souvent dans l'es-
 » prit, plutôt par un effet de la corruption » du cœur de ceux qui lisent, que par la
 » mauvaise volonté de celui qui écrit; mais » un auteur sage & éclairé doit avoir égard
 » à la foiblesse de ses lecteurs, & prendre » garde de faire naître de pareilles idées
 » dans leur esprit. » *Voyez* OBSCÈNE.
 POÉSIES LICENCIÉES.

AMBIGUITÉ, AMPHIBOLOGIE: nous réunissons ces deux mots dans un même article, non parce qu'ils ont une même signification, mais parce qu'ils désignent l'un & l'autre le même vice de langage, c'est-à-dire un discours susceptible de diverses interprétations; ce qui fait qu'on a peine à démêler la pensée précise de l'auteur, & qu'il est quelquefois même impossible de la pénétrer au juste.

Le but de la parole est de peindre les idées avec clarté. L'ambiguïté des expressions marque nécessairement de l'obscurité dans la pensée :

Selon que notre idée est plus ou moins obscure, *Boileau*
 L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure: *Art poët. ch. 14*
 Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
 Et les mots pour le dire arrivent aisément.

On n'aime point les sens louches & enveloppés dans la simple conversation : on les supporte encore moins dans un ouvrage, dont l'auteur est censé avoir réfléchi sur le choix des couleurs qu'il emploiroit pour peindre les idées. Son premier devoir est de se faire entendre, & d'épargner au lecteur la pénible contention de chercher à chaque instant ce que l'écrivain a voulu dire. L'empereur *Auguste* vouloit qu'on répétât le même mot plusieurs fois, plutôt que de rien laisser dans le discours qui présentât un sens entortillé ; & un des charmes du style de M. de *Voltaire* est cette clarté qui naît de la répétition des mots ; car, qu'on y fasse attention, c'est un des écrivains qui emploie le moins souvent les pronoms.

On doit donc prendre garde lorsqu'on écrit, non-seulement si l'on s'entend soi-même, mais encore si l'on sera entendu des autres, soit qu'on se propose de les instruire, soit qu'on ne veuille simplement que les amuser. Des préceptes peu intelligibles deviennent inutiles, & le plaisir, qu'on ne goûte qu'en surmontant de grandes difficultés, cesse d'être plaisir. La poésie surtout demande une diction simple, précise & dégagée : il faut qu'à la première lecture, avec une médiocre attention, sans gêne & sans étude, le lecteur trouve un sens net & développé. La prose a cet avantage, qu'elle peut manier les expressions avec toute l'étendue nécessaire pour répandre la lumière sur les objets qu'elle traite. *Voyez* CLARTÉ. PRÉCISION. NETTETÉ.

AMPLIFICATION : ce mot porte avec

lui sa signification ; on s'en sert, en rhétorique, pour désigner l'art de faire paroître par le discours une chose plus grande, ou moindre qu'elle n'est en effet : or il y a plusieurs moyens d'amplifier une chose. Dans le genre *démonstratif*, par exemple, on peut faire voir que la personne qu'on loue est la seule ou la première qui ait fait telle ou telle action, ou qu'elle y a plus de part qu'aucune autre. On tire encore l'amplification des occasions ou des circonstances, en montrant qu'en pareil cas, tout autre n'eût pas fait telle action, exécuté tel projet ; que c'est à l'occasion de cette action ou de ce projet, qu'on a établi des récompenses, pour animer les autres à faire des actions semblables. Par exemple, *Harmodius & Aristogiton* ont été les premiers à Athènes, à qui l'on ait érigé des statues dans la place publique. Si la personne que nous voulons louer ne fournit pas une matière d'éloges assez abondante, ayons recours aux parallèles ; c'étoit la méthode d'*Isocrate*. Comparons notre héros avec des gens illustres : efforçons-nous de prouver sa supériorité, ou du moins avec des gens d'un mérite commun, & donnons-lui l'avantage ; car c'est toujours un mérite que de surpasser les autres.

A ces notions, qu'*Aristote* donne pour le genre démonstratif, ajoutons pour celui-ci & pour les deux autres (le genre *délibératif* & le genre *judiciaire*,) qu'on amplifie une pensée générale en la particularisant, en la développant, & une pensée restreinte & particulière, en remontant de conséquence

en conséquence jusqu'à son principe. L'amplification se fait encore ou par exagération, ou par raisonnement, ou par un amas de termes expressifs qui semblent donner plus de force au discours que les termes simples qui, dans le fond, signifient la même chose. Ce n'est pas néanmoins tant à l'abondance des mots, qu'à celle des choses & à la grandeur des idées qu'il faut s'attacher dans l'amplification; car autrement elle seroit plutôt l'art d'un sophiste & d'un déclamateur, que celui du véritable orateur. Aussi *Cicéron* la définit-il, une augmentation véhémence, une affirmation énergique qui persuade en remuant les passions.

Quintilien & les autres maîtres de l'éloquence font de l'amplification l'ame du discours; *Longin* en parle comme d'un des principaux moyens qui contribuent au sublime; mais il blâme ceux qui la définissent un discours qui grossit les objets, parce que, dit-il, ce caractère convient au sublime & au pathétique, qu'il distingue de l'amplification, en ce que le pathétique & le sublime consistent uniquement dans l'élévation des sentimens & la noblesse des termes; & l'amplification, dans la multitude des uns & des autres. Le sublime peut se trouver dans une seule pensée; & l'amplification dépend du grand nombre.

Toutes ces belles descriptions des orages, des tempêtes, des combats singuliers, de la peste, de la famine, si fréquentes dans les poètes; toutes ces harangues aux soldats, aux peuples, aux ennemis de la patrie, qu'on lit dans les historiens, ne sont

que des amplifications d'une pensée ou d'une action; ainsi *Malherbe*, au lieu de dire simplement, *Nous sommes tous mortels*, a dit d'après *Horace* :

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ;

On a beau la prier :

La cruelle qu'elle est ! se bouche les oreilles ,

Et nous laisse crier.

Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,
Est sujet à ses loix ;

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre ,
N'en défend pas nos rois.

C'est un défaut dans l'amplification , 1^o que de sortir de son sujet, excès auquel se laissent ordinairement emporter les jeunes gens par la chaleur de leur imagination ; 2^o de vouloir épuiser sa matière & de s'y arrêter trop long-tems ; 3^o de donner à ses preuves & à ses pensées cet air de monotonie & d'uniformité si contraires à l'agrément & à la variété que les auditeurs ou les lecteurs recherchent dans les ouvrages même les plus sérieux. *Voyez ADDITION.*

ANACRÉONTIQUE : (*ode*) on donne ce nom aux chansons composées dans le goût & le style d'*Anacréon*. Ce poète lyrique, qui vivoit vers l'an du monde 1520, passa la meilleure partie de ses jours à la cour de *Polycrate*, tyran de Samos. Là, dans le sein de l'abondance & de la volupté, il composa ses poésies qui ne respirent que la mollesse & l'amour du plaisir qui l'occupoient tout entier. Ses odes ou chansons

font marquées au coin de la délicatesse ; ou , pour mieux dire , d'une négligence aimable : elles sont courtes , naïves , élégantes , toutes amoureuses ou bacchiques. Le tendre & le gracieux sont les caractères de ce genre qui n'a mérité le nom de *lyrique*, que parce qu'il se chantoit ; car il diffère entièrement de la hauteur & de la majesté de l'ode proprement dite.

M. de la Mothe a fait des odes à l'imitation de ce poëte ; & l'on peut dire que dans quelques-unes il a surpassé son modèle. Il n'a pas également réussi dans les odes pindariques. Son génie facile & délicat pouvoit aisément répandre des graces sur des objets badins ; mais il manquoit de cette force , de cette véhémence nécessaires pour s'élever au sublime qui caractérise l'ode héroïque.

On trouvera dans l'article CHANSON plusieurs exemples d'odes Anacréontiques , & les règles qu'il faut suivre pour réussir dans ce genre de poésie.

ANADIPLOSE : figure de rhétorique , qui consiste dans la répétition d'un même mot ; de manière que le mot qui finit un vers ou une proposition est répété , pour commencer le vers ou la proposition qui suit. Exemple :

. *Sequitur pulcherrimus Astur ,*
Astur equo fidens. Æneïd. lib. X.

Ou comme dans ces vers du premier livre de la Henriade :

Il apperçoit de loin le jeune *Téligni* ,
Téligni dont l'amour a mérité sa fille.

Il fuffit d'observer qu'il y a répétition dans ces vers, fans aller donner un nom grec à cette figure. Ceux qui fe font donné la peine d'inventer ces fortes de noms, ne font pas ceux qui ont le plus enrichi la république des lettres. Voyez EPANADIPLOSE.

ANAGRAMME : transposition des lettres d'un nom, ou mot quelconque, avec un tel arrangement qu'il en réfulte un autre nom, ou un autre mot qui a un fens ; ainfi l'anagramme de *logica*, logique, eft *caligo*, verbe qui fignifie *je fuis ébloui, embarrassé, ou lié.*

Il y a deux manieres principales de faire des anagrammes : la premiere confifte à divifer un fimple mot en plufieurs mots qui aient chacun un fens ; ainfi *fufstineamus* contient *fus* qui fignifie cochon, *tinea* teigne, petit ver, *mus*, fous.

La feconde eft de changer l'ordre & la pofition des lettres, comme dans *Roma*, Rome, on trouve *amor* amour, *mora* délai, retardement, *Maro*, *Maron*, autrement dit *Virgile.*

On ne peut nier qu'il n'y ait des anagrammes heureufes & fort juftes ; mais elles font extrêmement rares : telle eft celle qu'on a mife en réponfe à la queftion que fit *Pilate* au Fils de Dieu, *Quid eft veritas ?* Qu'eft-ce que la vérité ? *Eft vir qui adefit ;* C'eft l'homme qui eft préfent. Cette réponfe qui renferme exactement les mêmes lettres que la demande, convenoit très-bien à *Jesus-Christ* qui avoit dit lui-même : *Ego fum vita & veritas*, Je fuis la vie, je fuis la vérité. Telle eft encore celle qu'on a imaginée fur le meurtrier de *Henri III*, frere Jacques

frere Jacques Clément , & qui porte : C'est l'enfer qui m'a créé.

On trouve dans le mot *Galenus* , qui est le nom de *Galien* , fameux médecin , *angelus* qui veut dire *ange* ; & le mot *monde* renferme l'anagramme de *démon*.

Ceux qui s'attachent scrupuleusement aux règles dans l'anagramme , prétendent qu'il n'est pas permis , comme on le fait communément , de changer une lettre en une autre , ni d'en retrancher ou ajoûter aucune. Voyez CHARADE. LOGOGYPHE.

ANALYSE : ce mot , à proprement parler , signifie la résolution ou le développement d'un tout en ses parties ; ainsi on appelle *analyse* d'un ouvrage , le précis de cet ouvrage où l'on en développe les principales parties ; analyse d'un raisonnement , l'examen qu'on fait d'un raisonnement en le partageant en plusieurs parties ou propositions , pour en découvrir plus facilement la vérité ou la fausseté.

L'art d'une analyse impartiale d'un livre consiste à bien saisir le but de l'auteur ; à exposer ses principes , ses divisions , le progrès de sa marche ; à écarter ce qui peut être étranger à son sujet , & à ne pas dissimuler ses défauts , en même tems qu'on fait connoître ses beautés . L'analyse demande beaucoup de justesse dans l'esprit , pour ne pas prendre le change , en appuyant sur des accessoires , tandis qu'on néglige le principal. Les analyses qu'on trouve dans les *Nouvelles de la publique des Lettres* , de M. Bayle , sont un modèle d'impartialité : il seroit à souhaiter qu'on en pût dire autant de celles de nos Journaux.

ANALYSE se dit encore, en littérature, d'une espece d'*index* ou table des principaux articles d'un discours continu, ou de tel autre ouvrage, disposés dans leur ordre naturel, & dans la liaison & la dépendance que les matieres ont entr'elles. Ces sortes d'analyses contiennent plus de science que les tables alphabétiques; mais sont moins en usage, parce qu'elles sont, sans doute, moins faciles à faire. Celle qui est à la tête du livre de l'*Esprit*, est un modèle en ce genre. Voyez ABRÉGÉ. EXTRAIT. JOURNALISTE.

ANECDOTES: ce mot vient du grec, & veut dire *choses non publiées*. Il est en usage dans la littérature pour signifier des histoires secretes de faits qui regardent les princes ou les hommes qui se sont rendus célèbres par leurs talens.

ANNOTATION: Commentaire succinct, Remarque sur un Livre, afin d'en éclaircir quelque passage, ou d'en tirer des connoissances. Il arrive très souvent que les auteurs font des annotations fort étendues sur les endroits de leur texte qui n'ont besoin d'aucun éclaircissement, tandis qu'ils glissent sur les obscurités. En général on ne doit insérer dans un ouvrage que le moins de remarques qu'on peut, mais quand on fait tant que d'y en insérer, elles doivent être instructives & fort courtes. Voyez NOTES.

ANONYME: on donne cette épithète à tous les ouvrages qui paroissent sans nom d'auteur, ou dont les auteurs sont inconnus.

» Parmi les auteurs, dit M. Baillet, les

» uns suppriment leurs noms pour éviter la
 » peine ou la confusion d'avoir mal écrit ,
 » ou d'avoir mal choisi un sujet ; les autres
 » pour éviter la récompense ou la louange
 » qui pourroit leur revenir de leur travail ;
 » ceux-ci , par la crainte de s'exposer aux
 » yeux du public , & de faire trop parler
 » d'eux ; ceux-là , par un mouvement de pure
 » modestie , pour tâcher de se rendre utiles
 » au public sans en être connus ; d'autres
 » enfin par une indifférence & un mépris
 » de cette vaine réputation qu'on acquiert
 » en écrivant , parce qu'ils considèrent
 » comme une bassesse & une espece de des-
 » honneur, (*il falloit plutôt dire comme*
 » un sot orgueil,) de passer pour auteurs ,
 » de même qu'en ont usé quelquefois des
 » princes , en publiant leurs propres ouvra-
 » ges sous le nom de leurs domestiques. »

Il résulte ordinairement deux préjugés de
 la précaution que les auteurs prennent de
 ne pas se nommer ; une estime excessive ,
 ou un mépris mal fondé pour des ouvrages
 sans nom d'auteur , parce qu'un nom , pour
 certaines gens , est un préjugé qui leur fait
 adopter tout sans examen , & que pour d'au-
 tres , un livre anonyme est toujours un ou-
 vrage intéressant, libre , quoique réellement
 il soit foible ou dangereux.

Ce n'est que dans ce dernier cas qu'on
 peut condamner les auteurs anonymes : tout
 écrivain qui , par modestie , par timidité , ou
 mépris de la gloire , ne s'affiche point à la
 tête de son ouvrage , ne peut être que loua-
 ble ; ce n'étoit pas la vertu de ces philoso-

phes dont *Cicéron* a dit : *Illi ipsi philosophi qui de contemnendâ gloriâ scribunt, etiam libris suis nomen suum inscribunt.* *Orat. pro Arch. poët.*

ANTANAGOGÉ : figure de rhétorique qui consiste, ou à rétorquer une raison contre celui qui s'en sert, ou à se débarrasser d'une accusation, en la faisant retomber sur celui même qui l'a formée; c'est ce qu'on appelle autrement *récrimination*; Voyez ce mot.

ANTÉOCCUPATION, figure de rhétorique qui consiste à s'exprimer de manière que la personne qu'on instruit de quelque fait, paroisse en être déjà convaincue. Cette figure séduit souvent sans qu'on s'en apperçoive. Le poète *Sanlecque* s'en sert ainsi, en parlant d'un hypocrite :

Il paroît si dévot que même, d'assez près,
 Quelquefois on l'a pris pour l'abbé *Desmarets*.
 Il contrefait des yeux qu'on ne voit qu'à la Trappe;
 Il n'est point de *Jolli* que ce fourbe n'attrape.
 » Tu sçais bien cependant qu'il est plein de fierté,
 » Jaloux, vindicatif, malin, traître, entêté....

ANTIMÉTATHESE, figure de rhétorique, par laquelle on répète les mêmes mots, mais dans un sens opposé, comme dans cette pensée : *Non ut edam vivo, sed ut vivam edo*, Je ne vis pas pour manger, mais je mange pour vivre. On la nomme encore *antimétabole* & *antimétalepse*.

ANTIPARASTASE : figure de rhétorique qui consiste en ce que l'accusé apporte des raisons pour prouver qu'il devoit plutôt

être loué que blâmé, s'il eût fait ce qu'on lui oppose.

ANTITHESE, figure de rhétorique par laquelle on oppose des pensées les unes aux autres pour leur donner plus de jour.
Exemple :

M. Gref-
fer,

J'ai vu mille *peines cruelles*
Sous un vain masque de *bonheur* ;
Mille *petites* réelles
Sous une écorce de *grandeur* ;
Mille *lâchetés infidelles*
Sous un *coloris de candeur*.

Il y a plusieurs fortes d'antithèses, dit Quintilien. Quelquefois on oppose un mot à un autre mot : *La pudeur a été contrainte de céder à l'audace* ; ou deux mots à deux autres mots : *Non par notre esprit, mais par votre secours* ; ou une pensée à une autre pensée : *Que la haine regne dans les assemblées du peuple, mais qu'elle soit bannie des jugemens. Le peuple Romain est ennemi du luxe dans les particuliers, mais il aime la magnificence publique.*

Cette figure se fait encore par une certaine conversion, ou, pour mieux dire, réciprocation de termes : *Il faut manger pour vivre, & non pas vivre pour manger* ; elle se termine aussi fort bien, ajoute Quintilien, par une répétition du même mot, comme dans le passage suivant : *Si excellent auteur, que vous diriez qu'il est le seul qui dût monter sur le théâtre ; si honnête homme, que vous diriez qu'il n'y dût pas*

monter. C'est ce que *Cicéron* disoit de *Roscius*.

» Les antithèses bien ménagées, dit le *Entr.*
 » *P. Bouhours*, plaisent infiniment dans les *d'Ar. &*
 » ouvrages d'esprit : elles y font à-peu-près *d'Eug.*
 » le même effet que dans la peinture, les
 » ombres & les jours qu'un bon peintre a
 » l'art de dispenser à propos, ou dans la
 » musique les voix hautes & les voix basses
 » qu'un maître habile sçait mêler ensemble.»

Le Sonnet de M. *Hénault* sur l'Avorton, est plein d'heureuses antithèses ; mais elles y sont peut-être trop multipliées ; car, quelque brillante que soit cette figure, on ne doit pas l'employer sans réserve : il faut la ménager, & sur-tout quand on écrit en prose. Parmi nos orateurs, M. *Fléchier* en a fait un trop fréquent usage, & c'est ce qui lui donne par-tout un air maniéré. Il plairoit davantage, s'il en eût été moins prodigue. Certains Critiques sévères opinent à la bannir entièrement du discours : ils la regardent comme un vernis éblouissant à la faveur duquel on fait passer des pensées fausses, ou qui altère celles qui sont vraies. Peut-être les sujets extrêmement sérieux ne la comportent-ils pas ; mais pourquoi l'exclure du style orné & des discours d'appareil, tels que les complimens académiques, les panégyriques, l'oraison funébre, pourvu qu'on l'y emploie sobrement, & qu'elle ne roule que sur les choses, & jamais sur les mots ?

ANTONOMASE : trope ou figure de rhétorique, par laquelle on met un nom commun pour un nom propre, ou bien un nom propre pour un nom commun,

Par exemple, *Sardanapale* étoit un roi voluptueux, *Néron* un empereur cruel ; & l'on donne, par antonomase, à un débauché le nom de *Sardanapale* ; à un prince barbare, le nom de *Néron*.

Quand les théologiens disent l'*apôtre* pour *S. Paul*, l'*ange de l'école* pour *S. Thomas* ; le *docteur subtil*, pour *Scot* ; & les gens de lettres, le *destructeur de Carthage* & de *Numance*, pour *Scipion Emilien* ; le *Sophocle François*, pour *Corneille*, ils parlent tous par antonomase. La liaison que l'habitude a mise entre le nom de *S. Paul* & celui d'*apôtre*, entre le nom de *S. Thomas* & l'idée de l'*ange de l'école*, &c. fait qu'on ne se méprend point sur l'attribution de ces titres à ces personnages, préférablement à d'autres.

A PART, A PARTE : terme affecté à la poésie dramatique.

Un *à parte* est ce qu'un acteur dit en particulier, ou plutôt ce qu'il se dit à lui-même, pour découvrir aux spectateurs quelque sentiment dont ils ne seroient pas instruits autrement, mais qui cependant est présumé secret & inconnu, pour tous les autres acteurs qui occupent alors la scène. On en trouve des exemples dans presque toutes les pièces de théâtre.

Les Critiques rigides condamnent cette action théâtrale, & ce n'est pas sans fondement, puisqu'elle est manifestement contraire aux règles de la vraisemblance, & qu'elle suppose une absurdité absolue dans les personnages introduits avec l'acteur qui fait cet *à parte* si intelligiblement entendu de tous les spectateurs ; aussi n'en doit-on

faire usage que dans une extrême nécessité, & dans les grandes passions. Voyez MONOLOGUE.

APOLOGIE : discours fait pour excuser ou justifier une personne, une action, ou quelque autre chose, d'une accusation bien ou mal fondée. Les peres de l'Eglise, du tems des persécutions que les Chrétiens eurent à essuyer de la part des payens, écrivirent plusieurs apologies de la religion chrétienne, pour répondre aux fausses imputations dont ses ennemis s'efforçoient de la noircir. Toute apologie suppose un reproche bien ou mal fondé ; & elle n'a d'autre but que de montrer que le reproche est injuste. Ainsi, faire l'apologie des belles-lettres, d'un corps, d'un ouvrage, c'est moins leur donner des éloges, que les justifier des reproches dont on les charge.

APOLOGUE : espece de fiction ou de fable qui contient le récit d'une action allégorique, dont le but est de corriger les mœurs des hommes.

L'action de l'apologue doit être une, juste, naturelle, & avoir une certaine étendue.

1^o *Une*, c'est-à-dire que toutes ses parties aboutissent à un même point ; & dans l'apologue, c'est la morale ; 2^o *juste*, c'est-à-dire, signifier directement & avec précision, ce qu'on se propose d'enseigner ; 3^o *naturelle*, c'est-à-dire fondée sur la nature, sur la vraisemblance, ou du moins sur l'opinion reçue. La raison est que notre esprit ne veut être ni embarrassé, ni égaré, ni

trompé. La fable des *deux Pigeons de La Fontaine* pèche contre l'unité ; celle de *la Génisse, la Chèvre & la Brebis en société avec le Lion*, du même auteur, pèche contre la nature ; & celle des *Moineaux*, de M. de la Motte, contre la justesse ; 4^o enfin elle doit avoir une certaine étendue, c'est-à-dire qu'on doit y distinguer aisément un commencement, un milieu & une fin : le commencement présente une entreprise ; le milieu contient l'effort pour achever cette entreprise, c'est le nœud : enfin elle se termine ; c'est le dénouement.

L'action de l'apologue est *allégorique* ; c'est-à-dire qu'elle couvre une maxime, ou une vérité. Tous les apologues sont des miroirs où nous voyons la justice ou l'injustice de notre conduite dans celle des animaux. Le Loup & l'Agneau sont deux personnages, dont l'un représente l'Homme puissant & injuste ; l'autre, l'Homme innocent & foible.

La vérité qui résulte du récit allégorique de l'apologue, se nomme *moralité* ; elle doit être claire, courte & intéressante : il n'y faut point de métaphysique, point de périodes, point de vérités trop triviales, comme seroit celle-ci, *Qu'il faut ménager sa santé*.

On distingue dans l'apologue trois sortes de fables ; les raisonnables, dont les personnages ont l'usage de la raison, comme *la Vieille & les deux Servantes* ; les morales, dont les personnages ont par emprunt les mœurs des hommes, comme *le Loup & l'Agneau* ; les mixtes, où un personnage raisonnable

raisonnable agit avec un autre qui ne l'est point, comme *l'Homme & la Belette*. Voyez FABLES.

Le style de l'apologue doit être simple, familier, riant, gracieux, naturel, & même naïf.

La simplicité consiste à dire en peu de mots, & avec les termes ordinaires, ce qu'on veut dire. Rien ne nuit tant à la fable que l'appareil, & l'air composé qui met le lecteur en garde contre l'insinuation.

Le familier de l'apologue doit être un choix de ce qu'il y a de plus fin & de plus délicat dans le langage des conversations. Il n'est pas permis de tout ramasser. *La Fontaine* peut servir de modèle, en ce genre sur-tout.

Le riant est caractérisé par son opposition au triste, au sérieux ; & le gracieux, par son opposition au désagréable.

Le naturel est opposé, en général, au recherché, au forcé. Le naïf l'est au réfléchi, & semble n'appartenir qu'au sentiment.

Les sources du riant dans l'apologue, sont de transporter aux animaux des dénominations & des qualités, qui ne se donnent qu'aux hommes, par exemple : *Certain Renard Gascon ; une Hélène au beau plumage, (c'est une belle poule :) Sa Majesté fourrée ; un Citoyen du Mans, Chapon de son métier*. C'est encore de comparer de petites choses à ce qu'il y a de plus grand, & de mesurer les grands intérêts avec les petits ; ce qui fait une sorte de grotesque. Exemple :

Deux coqs vivoient en paix : une poule survint, La Fontaine.
Et voilà la guerre allumée ;

Amour, tu perdis Troye !

D. de Litt. T. I.

E

Le gracieux se place ordinairement dans les descriptions qu'on jette de tems en tems dans les récits. Il consiste à montrer les choses agréables avec tout l'agrément qu'elles peuvent avoir. *La Fontaine* a dit, parlant de la louange :

Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,
Ce nectar que l'on sert au Maître du tonnerre,
Et dont nous enyvrons tous les dieux de la terre,
C'est la louange.

Voyez l'article FABLES ; on y entre dans un plus grand détail.

APOSIOPSE : figure de rhétorique, autrement appelée *réticence*, *suppression*, ou *interruption*. Elle se fait, lorsque venant tout d'un coup à changer de passion, ou à la quitter entièrement, on rompt brusquement le fil de son discours qu'on devoit poursuivre, pour en entamer un différent. Cette figure est fort ordinaire dans les mouvemens de colere, d'indignation ; dans les menaces, comme dans celle-ci que *Neptune* fait, dans l'*Enéide*, aux vents déchainés contre les vaisseaux d'*Enée* :

Virg. *Quos ego... Sed motos præstat componere fluctus.*

segrais. *Insolens... mais plutôt réparons le désordre.*

Scarron a pareillement rendu, mais à sa manière, cette même réticence,

Par la mort !... Il n'acheva pas ;
Car il avoit l'ame trop bonne :
Allez, dit-il, je vous pardonne ;
Une autre fois n'y venez pas.

Autre exemple :

Qui pourroit plaire encor ? Ce malheureux Gascon
Dont le vers sent si fort la bourbe d'Hélicon ? Sanlec-
que.

Lui qui... Mais laissons-le barboter dans la fange ;
Son nom profaneroit ma Muse & ta louange.

APOSTROPHE : figure de rhétorique, dans laquelle l'orateur interrompt le discours qu'il tenoit à l'auditoire, pour s'adresser directement & nommément, soit aux dieux, soit aux hommes, aux vivans ou aux morts, aux arbres ou aux rochers, aux vertus ou aux vices, enfin à tous les êtres qu'on est en usage de personnifier.

De ce dernier genre est ce trait par lequel *J. J. Rousseau* termine son Discours sur les Lettres, couronné par l'Académie de Dijon : « O vertu ! science sublime des ames » simples, faut-il donc tant de peines & » d'appareil pour te connoître ? Tes principes » ne sont-ils pas gravés dans tous les cœurs ? » & ne suffit-il pas pour apprendre tes loix, » de rentrer en soi-même, & d'écouter la » voix de sa conscience, dans le silence des » passions ? Voilà la véritable philosophie : » sçachons-nous en contenter ; & sans en » vier la gloire de ces hommes célèbres, » qui s'immortalisent dans la république des » lettres, tâchons de mettre entr'eux & » nous cette distinction glorieuse qu'on re- » marquoit jadis entre deux peuples, que » l'un sçavoit bien dire, & l'autre bien faire. »

De toutes les figures, l'apostrophe est une des plus vives & des plus touchantes :

elle sert merveilleusement un orateur, quand il veut faire sentir toute la tendresse d'un sujet pour son roi, d'un bon citoyen pour sa patrie, d'un fils pour son pere, &c. Celle que *Démofthène* adresse aux Grecs tués à Marathon, est célèbre. Le cardinal *du Perron* a dit qu'elle fit autant d'honneur à cet orateur, que s'il eût ressuscité ces guerriers. On regarde aussi comme un des plus beaux endroits de *Cicéron*, l'apostrophe qu'il adresse à *Tubéron* dans l'Oraison pour *Ligarius* : *Quid enim, Tubero, tuus ille districtus in acie Pharsalicâ gladius agebat ? &c.* « Que » prétendiez-vous, *Tubéron*, en tirant l'épée » à la bataille de Pharsale ? &c. » Cette apostrophe est remarquable, & par la vivacité du discours, & par l'émotion qu'elle produisit dans l'ame de *César*.

L'apostrophe est d'un usage fort utile dans les occasions où l'on veut reveiller l'attention, en frappant l'imagination, parce qu'elle rend présent à l'esprit un nouvel objet. Exemple :

J. B.
Rouf-
seau.

Paroissez, Roi des Rois ; venez, Juge suprême ,
Faire éclater votre courroux
Contre l'orgueil & le blasphême
De l'impie armé contre vous.

Le Dieu de l'Univers est le Dieu des vengeances.
Le pouvoir & le droit de punir nos offenses
N'appartient qu'à ce Dieu jaloux.

On trouve d'heureuses apostrophes dans *Bossuet*, *Bourdaloue*, *Massillon*, *Jean Jacques Rousseau*, & dans nos bons poètes.

M. de *Voltaire*, dans une Epître à madame la marquise du *Châtelet*, où il fait l'éloge de *Newton*, interrompt tout d'un coup son discours, & s'adresse aux Anges par cette apostrophe :

Confidens du Très-Haut, substances éternelles,
Qui brûlez de ses feux; qui couvrez de vos aîles
Le thrône où votre Maître est assis parmi vous,
Parlez: du grand *Newton* n'étiez-vous pas jaloux?

Elle est suivie de trois autres, l'une aux Comètes, l'autre à la Lune, & la troisieme à la Terre. Cette figure, comme toutes les autres doit être employée avec ménagement. L'auditeur souffriroit avec peine qu'on le perdît incessamment de vue, pour ne s'adresser qu'à des êtres qu'il suppose toujours moins intéressés que lui au discours de l'orateur ou du poète. *Voyez* FIGURE.

APPARAT: ce mot est usité, en littérature, pour désigner un petit recueil de mots rangés en forme de Dictionnaire; de-là vient que plusieurs auteurs donnent le nom d'*Apparat* à un petit Dictionnaire françois & latin, à l'usage des commençans. L'*Apparat* sur *Cicéron* est une espece de Concorde, ou Recueil de phrases Cicéroniennes. L'*Apparat* poétique du P. *Vanier* est un Recueil des plus beaux morceaux des poètes Latins sur toute sorte de sujets. *Voyez* DICTIONNAIRE.

APPENDICE: du latin *Appendix*. On emploie ce terme en matiere de littérature pour exprimer une addition placée à la fin d'un ouvrage, nécessaire pour l'éclaircisse-

ment de ce qui n'a pas été suffisamment expliqué, ou pour en tirer des conclusions. Voyez NOTE. SUPPLÉMENT.

ARCHAÏSME, est une imitation de la manière de parler des anciens, soit que l'on en revivifie quelques termes qui ne sont plus usités, soit que l'on fasse usage de quelques tours qui leur étoient familiers, & qu'on a depuis abandonnés. Ce mot vient du grec ἀρχαῖος, *ancien*, auquel en ajoutant la terminaison ἱσμός, qui est le symbole de l'imitation, on a ἀρχαϊσμός, qui veut dire *antiquorum imitatio*, imitation des anciens.

Les pièces de *J. B. Rousseau*, en style Marotique, sont pleines d'archaïsmes. *Naudé*, Parisien, a écrit plusieurs ouvrages, dans le style de *Montagne*, quoiqu'il soit venu longtemps après ce philosophe ; on ignore ce qui l'engagea à préférer ce vieux langage, qu'on ne permet guères que dans la poésie familière : c'est même un mauvais genre qu'on ne doit point employer, quand on veut se faire lire de tout le monde. Si l'on présentait à un François, qui prétend posséder sa langue, la Lettre du comte *Hamilton* à *J. B. Rousseau*, il lui faudroit un Dictionnaire archaïque pour bien entendre toutes les expressions que le poète emploie. Voici le commencement ou, si l'on veut, l'adresse de cette Epître :

A gentil Clerc qui se clame *Roussel*,
Ores chantant ès marches de Solure,
Où, de Cantons Parpaillots n'ayant cure,
Prêtres de Dieu baissent encor Missel,

De l'Evangile en parfinant lecture ;
 Illec qui va dans moult noble Ecriture
 (Digne trop plus de loz sempiternel ,)
 Mettant planté de cet antique fel
 Qu'en Virelais mettoit parfois *Voiture*,
 A cil *Roussel* ma rime, ainçoit obscure
 Mande salut dans ce chiétif chartel.

ARGUMENT , en rhétorique , est une raison probable qu'on propose pour se faire croire ; c'est du moins la définition que *Cicéron* en donne : *Argumentum est ratio probabilis & idonea ad faciendam fidem.* *Quintilien* le définit : *Une maniere de prouver l'un par l'autre , qui assure ce qui est douteux ; par ce qui ne l'est pas.* « Il faut , ajoute-t-il , que dans chaque chose il y ait un point fixe qui n'ait pas besoin de preuve ; car s'il n'y avoit rien qui fût tenu pour certain , l'orateur seroit dans l'impossibilité de prouver quoi que ce soit. Or , les choses qui passent pour certaines , sont , premièrement , celles qui tombent sous les sens , comme ce que nous voyons , ce que nous entendons ; en second lieu , les choses dont la plûpart des hommes conviennent , par exemple , qu'il y a un Dieu , qu'il faut honorer ses parens ; troisièmement , celles qui sont prescrites par les loix , ou que l'usage & le sentiment autorisent. » C'est ainsi que , dans le droit , la coutume a force de loi dans bien des occasions. Voici un exemple d'argument : *Puisque , dans tous les tems , les hommes ont regardé l'amitié comme un des premiers biens de la vie , ils devroient*

tous s'entendre pour jouir de ses charmes ; c'est leur intérêt commun. Car , dès que l'amitié est un bien , on infere avec raison qu'on doit tâcher d'en jouir.

Pour bien manier les argumens , il faut que l'orateur ait étudié la nature de chaque chose , & les effets qu'elle a coutume de produire : il faut encore qu'il ait eu soin d'observer ce qui affecte d'ordinaire les personnes ; quelle convenance ou quelle opposition la nature ou les préjugés ont mis entr'elles ; quelle est la conduite d'un avare , d'un superstitieux , d'un fourbe ; quel est le caractère d'un homme de bien , & quel est celui du méchant ; quelles sont les inclinations d'un homme de guerre , & quelles sont celles d'un homme de robe : il faut enfin qu'il connoisse par quel moyen on recherche ou l'on évite ce que l'on regarde comme un bien ou comme un mal.

Il est des choses plus propres les unes que les autres à fournir des argumens. Voici celles que *Quintilien* indique comme les plus fertiles. *La naissance* ; parce qu'ordinairement les enfans sont censés ressembler à leurs peres ; & qu'assez souvent , par des causes secrètes , ou par l'exemple , leurs mœurs , bonnes ou mauvaises , se ressentent du sang dont ils sont sortis. *La nation* ; car chaque peuple à ses mœurs. *La patrie* ; parce que les républiques ont leurs opinions différentes des États monarchiques. *Le sexe* ; puisque le vol & le brigandage sont plus croyables dans un homme que dans une femme. *L'âge* : qui ignore en effet que les enfans , les jeunes gens , les vieillards , ont

des penchans différens? *L'éducation*; car il importe beaucoup comment & par qui on a été élevé. *La fortune*; parce que telle chose est probable dans un homme riche, qui ne l'est pas dans un homme pauvre, dénué de tout secours. *La condition*; car la différence est grande entre un homme connu, & un homme obscur; entre un magistrat, & un particulier; entre un pere, & un fils; un citoyen, & un étranger; un homme marié, & un homme qui ne l'est pas. *Le naturel & les inclinations*; car l'avarice, la colere, la bonté d'ame, la cruauté, la sévérité, & les habitudes semblables, nous déterminent souvent à croire ou ne pas croire certaines choses. Il en est de même de *la maniere de vivre*, selon qu'elle est somptueuse, ou sordide, ou réglée. *La profession*; car celui qui vit à la campagne, & celui qui fréquente le Barreau; le marchand, & l'homme de condition; le médecin, & les prêtres; toutes ces personnes pensent & agissent différemment.

Les argumens, que la rhétorique emploie le plus communément, sont l'Enthymème, les Exemples, les Démonstrations.

Les orateurs emploient indifféremment ces différentes especes d'argumens; mais il y a des cas où il faut, comme dans le syllogisme des logiciens, procéder du connu à l'inconnu, du plus connu au moins connu. Il y en a d'autres où les choses qu'on veut apporter en preuve sont si connues, qu'il suffit de les laisser entrevoir, & suppléer à l'intelligence de l'auditeur. Ainsi, dans l'I-

phigénie de Racine, *Achille* promet à *Clytemnestre* de ne pas permettre qu'on immole sa fille ; & il ajoûte :

Les dieux auront en vain ordonné son trépas ;
Cet oracle est plus sûr que celui de *Calchas*.

Il n'expose, ni en quoi consiste l'oracle de *Calchas*, ni les moyens qu'il imagine pour sauver la princesse. L'un étoit assez connu de *Clytemnestre* ; l'autre ne lui étoit pas difficile à pénétrer, par la connoissance qu'elle avoit du caractère impétueux d'*Achille*.

Néanmoins, dans les preuves qu'elle emploie, la rhétorique ne procède pas communément comme la philosophie. Celle-ci tire ses conclusions, ou des choses déjà démontrées, ou de choses qui ont besoin de l'être dans la suite, à cause de leur peu de probabilité. L'orateur n'emploie ni les unes ni les autres. Il ne descend pas de démonstration en démonstration, parce qu'une pareille suite de raisonnemens échapperoit à ses auditeurs, qu'on suppose peu accoutumés à suivre la trace d'un raisonnement étendu. Il n'emploie pas non plus les choses qui auroient besoin d'être prouvées dans la suite, parce qu'elles ne sont pas propres à persuader d'abord, & qu'il faudroit autant d'étendue d'esprit à l'auditeur, pour retrograder ainsi de preuve en preuve, qu'il en auroit besoin pour descendre de démonstration en démonstration. Or le commun des auditeurs n'a pas cette double force de génie,

La plûpart des discours oratoires roulent ou sur des choses douteuses, ou sur des objets dont la certitude & la vérité, quoique réelles & constantes en elles-mêmes, ne sont pas cependant universellement reconnues. Ainsi l'exemple & l'enthymème ont pour objet de prouver des choses qui peuvent être, ou n'être pas. Il s'ensuit de-là, que les preuves qu'emploie l'orateur ne sont pas nécessaires, pour la plûpart, & qu'il les tire des choses qui pourroient absolument arriver autrement; car les preuves doivent être de même nature, que la chose qu'on veut prouver. Les choses nécessaires se concluent de choses de même espece. Les preuves contingentes ou accidentelles, sont fondées sur des choses accidentelles ou contingentes.

Ainsi, pour diviser exactement les enthymèmes, disons que les uns tirent leurs conclusions des choses nécessaires, & que les autres, qui sont sans comparaison le plus grand nombre, se tirent des choses contingentes; car les enthymèmes se fondent ou sur des signes, ou sur des vraisemblances: or les choses vraisemblables sont celles qui sont vraies pour l'ordinaire, quoiqu'absolument elles puissent être fausses, ou qui arrivent d'ordinaire, & d'une certaine manière, quoiqu'elles puissent arriver de différentes manières, qui constituent autant de diverses especes de vraisemblable. *Voyez* SIGNE.

Telles sont les sources d'où l'on tire les raisonnemens oratoires; mais on peut diviser les argumens en généraux & en par-

ticuliers. Les premiers sont ceux qu'on appelle *lieux communs*, parce qu'ils sont applicables à toute sorte de sujets. Par exemple, le lieu commun du plus petit au plus grand, fournit des argumens pour la morale, pour la physique, pour la politique, &c. Ces sortes de *lieux* n'appartiennent à aucune science en particulier : ils s'étendent à toutes sortes de sujets, aussi-bien que la rhétorique. *Voyez* LIEUX COMMUNS.

Les seconds se tirent des propositions particulières à une certaine espèce de sujets. Par exemple, il y a des propositions de physique, dont on ne peut rien conclure pour la morale, des propositions de morale, dont on ne peut rien conclure pour la physique, & ainsi des autres. Ceux-ci peuvent être mal employés par l'orateur ; car, en s'écartant de son art, il deviendra intelligible à ses auditeurs, s'il va tirer des argumens du fond des autres arts. Mais s'il a pris soin de les approfondir, il en parlera aussi pertinemment que ceux qui en font leur étude particulière ; de-là cette multitude de connoissances nécessaires à l'orateur pour s'énoncer avec solidité, & ne pas s'exposer à la risée du public, en traitant des matières qu'il ignore. *Voyez* ORATEUR.

ARGUMENT, ou PRÉCIS : terme usité parmi les gens de lettres pour signifier l'Abrégé, le Sommaire d'un livre, d'une Histoire, d'une Pièce de Théâtre, d'un Chapitre, &c. *Voyez* ABRÉGÉ. ANALYSE.

ARIETTE, AIR : dans les poèmes dramatiques faits pour être mis en musique ; ces deux mots sont synonymes, & signifient un chant mis sur des paroles qui expriment une

passion. On s'en sert quelquefois pour désigner les paroles, abstraction faite du chant.

Les airs ou ariettes ne sont pas la partie la plus facile d'un drame lyrique. Il faut que toutes les expressions prêtent à la musique; qu'elles peignent la situation du personnage; que les tours poétiques n'ayent rien de contraint ni de maniéré; que les rimes toujours exactes, soient distribuées avec goût, & qu'on n'y trouve ni vers inutiles, ni mots parasites.

L'air commence toujours avec la passion: dès quelle se montre, le poète doit commencer l'ariette, afin que le compositeur, qui ne doit mettre en chant que les passions, s'en empare avec toutes les ressources de son art. *Arbace*, dans le célèbre *Métastase*, explique à *Mandane* les motifs qui l'obligent de quitter la capitale, avant le retour de l'aurore, & de s'éloigner de ce qu'il a de plus cher au monde. Cette tendre princesse combat les raisons de son amant; mais lorsqu'elle en a reconnu la solidité, elle consent à son éloignement, non sans un extrême regret: voilà le sujet de la scène & du récitatif, (que nous ne regardons point ici comme chant;) mais elle ne quittera pas son amant sans lui parler de toutes les peines de l'absence, sans lui recommander les intérêts de l'amour le plus tendre; & c'est-là le moment de la passion & de l'ariette:

Conservati fidele;

Conserve-toi fidele.

Pensa ch'io resto è peno;

Songe que je reste, & que je peine.

E qualche volta almeno
 Et quelquefois du moins
Recordati di me,
 Ressouviens-toi de moi.

Il eût été faux de chanter durant l'entretien de la scène : il n'y a point d'air ou d'ariette propre à peser les raisons de la nécessité d'un départ. Mais quelque simple & touchant que soit l'adieu de *Mandane* ; quelque tendresse qu'une habile actrice mît dans la manière de déclamer ces quatre vers, ils ne seroient que froids & insipides, si le poète, &, après lui, le musicien, n'en eût fait un air.

C'est qu'il est évident qu'une amante pénétrée qui se trouve dans la situation de *Mandane*, répétera à son amant, au moment de la séparation, de vingt manières passionnées & différentes, les mots *Conservati fidele. Recordati di me*. Elle les dira, tantôt avec un attendrissement extrême, tantôt avec résignation & courage, tantôt avec l'espérance d'un meilleur sort, tantôt sans la confiance d'un heureux retour. Elle ne pourra recommander à son amant de songer quelquefois à sa solitude & à ses peines, sans être frappée elle-même de la situation où elle va se trouver dans un moment : ainsi les mots, *Pensa ch'io resto è peno*, prendront le caractère de la plainte la plus touchante, à laquelle *Mandane* fera peut-être succéder un effort subit de fermeté, de peur de rendre à *Arbace* ce moment aussi douloureux qu'il l'est pour elle. Cet effort ne fera peut-être suivre que de plus de foiblesse ;

& une plainte d'abord peu violente, finira par des sanglots & des larmes. En un mot, tout ce que la passion la plus douce & la plus tendre pourra inspirer, dans cette position, à une ame sensible, composera les élémens de l'ariette de *Mandane*; mais quelle plume seroit assez éloquente pour donner une idée de tout ce que contient un air? Quel critique seroit assez hardi pour assigner les bornes du génie?

J'ai choisi pour exemple une passion douce, une situation intéressante, mais tranquille. Il est aisé de juger, d'après ce modèle, ce que fera l'air dans des situations plus pathétiques, dans des momens tragiques & terribles.

Supposons maintenant deux amans dans une situation plus cruelle: qu'ils soient menacés d'une séparation éternelle, au moment où ils s'attendoient à un sort bien différent; cette circonstance donneroit à l'air un caractère plus pathétique. Il ne seroit pas naturel non plus, qu'également touché l'un & l'autre, il n'y en eût qu'un qui chantât. Ainsi l'amant s'adressant à sa maîtresse désolée, lui diroit :

La destra ti thiedo ,

Je te demande la main ,

Mio dolce soslegno !

O mon doux soutien !

Per ultimo pegno

Pour le dernier témoignage

D'amore & di fè ,

D'amour & de fidélité.

Un tel adieu prononcé avec une sorte de fermeté, par un amant vivement touché,

seroit l'écueil du courage de son amante éplorée ; elle fondroit sans doute en larmes , ou frappée d'un témoignage d'amour, autrefois si doux , aujourd'hui si cruel , elle s'écrieroit :

Ah, questo il segno

Ah ! ce fut jadis le signe

Del nostro contento ;

De notre bonheur ;

Ma sento che adesso

Mais je sens trop qu'à présent

L'istesso non è

Ce n'est pas la même chose.

Je n'ai pas besoin de remarquer quelle expression forte & touchante ces quatre vers assez foibles , prendroient en musique. Le reste de l'air ne seroit plus que des exclamations de douleur & de tendresse ; l'un s'écrieroit :

Mia vita ! ben mio !

O ma vie ! ô mon bien !

L'autre :

Addio , sponso amato !

Adieu , époux adoré !

A la fin , leur douleur & leurs accens se confondroient sans doute dans cette exclamation si simple & si touchante :

Che barbaro addio !

Quel fatal adieu !

Che fato crudel !

Quel sort cruel !

Le *duo* est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion, ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accens peuvent se confondre ; cela est dans la nature : une exclamation, une plainte peut les réunir ; mais le reste de l'air doit être en dialogue. Il ne peut jamais être naturel qu'*Armide & Hidraot*, (dans *Quinault*,) pour s'animer à la vengeance, chantent en couplet :

Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense ;
Qu'il n'échappe pas
A notre vengeance !

Ils recommenceroient ce couplet dix fois de suite, avec un bruit & des mouvemens de forcénés, qu'un homme de goût n'y trouveroit que la même déclamation fausse, fastidieusement répétée.

On voit par cet exemple de quelle manière les airs à deux, à trois, & même à plusieurs autres acteurs, peuvent être placés dans le drame lyrique.

On voit aussi, par tout ce que nous venons de dire, ce que c'est que l'air ou l'ariette, & quel est son génie. Il consiste dans le développement d'une situation intéressante. Avec quatre petits vers que le poète fournit, le musicien cherche à exprimer non-seulement la principale idée de la passion de son personnage, mais encore tous ses accessoires & toutes ses nuances. Mieux le compositeur devinera les mouvemens les

plus secrets de l'ame dans chaque situation , plus son air sera beau , plus il se montrera lui-même homme de génie.

M. J. J.
Rouf.
scau,

Suivant la remarque d'un philosophe célèbre , l'air ou l'ariette est la récapitulation & la peroraison de la scène ; & voilà pourquoy l'acteur quitte presque toujours la scène après avoir chanté : les occasions de revenir du langage de la passion à la déclamation ordinaire , au simple récitatif , doivent être rares. Cette règle est commune aux pièces de théâtre de l'opéra , & aux drames mêlés d'ariettes du théâtre italien.

Le génie de l'ariette est essentiellement différent du couplet & de la chanson ; celle-ci est l'ouvrage de la gaieté , de la satire , du sentiment , si vous voulez , mais jamais de la musique imitative. La chanson ne peut donner aux paroles qu'un caractère général , qu'une expression vague ; mais le retour périodique du même chant à chaque couplet , s'oppose à chaque expression particulière , à tout développement ; & un chant symétriquement arrangé , ne peut trouver place dans la musique dramatique que comme un souvenir. Lorsque *Lise* veut faire entendre à *Dorval* les sentimens de son cœur , la présence de sa surveillante l'oblige à les renfermer dans une chanson qu'elle feint d'avoir entendue dans son couvent. Cette tournure est ingénieuse & vraie ; mais dans tous ces cas les couplets sont historiques : c'est une chanson qu'on sçait par cœur & qu'on se rappelle. Dans la comédie lyrique , les occasions de placer des couplets , peuvent être fréquentes : je n'en conçois guère dans la

tragédie. Pour nous en tenir aux exemples déjà cités, si *Mandane* eût fait des paroles *Conservati fidele*, un couplet, au lieu d'un air; quelque tendre que fût ce couplet, il eût été froid, insipide & faux.

Le comble de l'absurdité & du mauvais goût seroit de se servir du couplet pour le dialogue de la scène & l'entretien des acteurs; c'est une règle assez régulièrement observée à l'Opéra, mais fort négligée à la Comédie italienne. On voit sur ce dernier théâtre beaucoup de pièces dans lesquelles des chansons forment quelquefois le dialogue; c'est un défaut essentiel. Une chanson, comme nous l'avons remarqué, ne peut trouver place que comme un souvenir, & l'ariette doit toujours exprimer une passion; & comme il peut arriver que deux personnages à la fois soient agités de la même passion ou d'une passion différente, alors on peut les faire chanter en dialogue ou en duo; mais l'ariette, comme le plus puissant moyen, doit être réservée aux grands tableaux & aux momens sublimes du drame lyrique. Pour faire tout son effet, il faut qu'elle soit placée avec goût & avec jugement : l'imitation de la nature, la vérité du spectacle, & l'expérience sont d'accord sur cette loi. Il en est de la poésie & de la musique, comme de la peinture : le secret des grands effets consiste moins dans la force des couleurs, que dans l'art de leur dégradation; & les procédés d'un grand coloriste sont différens de ceux d'un habile teinturier. Une suite d'airs les plus expressifs & les plus variés, sans interruption &

sans repos, lassent bientôt l'oreille la mieux exercée & la plus passionnée pour la musique. C'est le passage du récitatif ou du dialogue à l'air, qui produit les grands effets du drame lyrique. Sans cette alternative, l'opéra & la comédie lyrique, seroient certainement le plus assommant, le plus fastidieux, comme le plus faux de tous les spectacles. Voyez OPÉRA. BALLET. DIVERTISSEMENT. DUO.

ARISTARQUE : on se sert ordinairement de ce mot pour désigner un Critique éclairé & sévère, parce qu'un grammairien, nommé *Aristarque*, fit une Critique solide & censée des meilleurs poètes de l'antiquité, sans en excepter *Homere* ; ainsi un *Aristarque* veut dire un censeur. Cette expression étoit déjà passée en proverbe du tems d'*Horace*, comme il le paroît par ces vers de l'Art poétique :

*Vir bonus & prudens versus reprehendet inertes....
Arguet ambigüe dictum, mutanda notabit,
Fiet Aristarchus.*

On peut observer que le mot d'*Aristarque* ne se prend jamais en mauvaise part, s'il n'est accompagné de quelque épithète. On ne dit pas d'un mauvais Critique : C'est un *Aristarque* ; mais, C'est un *Zoïle*, parce que *Zoïle* étoit un ignorant qui critiquoit à tort & à travers ce qu'il y avoit d'excellent, de médiocre, & de mauvais dans *Homere*. Voyez JOURNALISTE.

M. l'abbé
Batteux.

ART. Un art, en général, est une collection ou un recueil de règles pour faire

bien ce qui peut être fait bien ou mal ; car ce qui ne peut être fait que bien ou que mal, n'a pas besoin d'art.

Ces règles ne sont que des principes généraux, tirés d'observations plusieurs fois répétées, & toujours vérifiées par la répétition. Par exemple, on a observé qu'un orateur indisposoit ses auditeurs, lorsqu'en commençant il montrait de l'orgueil, de la présomption, de l'impudence ; on a tiré la règle générale qui veut que tout exorde soit modeste. Ainsi toute observation renferme un précepte ; & tout précepte naît d'une observation.

On peut réduire les arts à trois especes différentes. Les uns ont pour objet les besoins de l'homme. La nature qui l'a exposé à mille maux, & qui semble l'abandonner à lui-même dès qu'une fois il est né, ayant voulu que les remedes & les préservatifs qui lui sont nécessaires, fussent le prix de son industrie & de son travail, c'est de-là que sont sortis les arts mécaniques.

Les autres ont pour objet le plaisir. Ceux-ci n'ont pu naître que dans le sein de la joie & des sentimens qui produisent l'abondance & la tranquillité : on les appelle *les beaux arts* ; tels sont la musique, la poésie, la peinture, la sculpture, & l'art du geste & de la danse.

La troisieme espece contient les arts qui ont pour objet l'utilité & l'agrément tout à la fois ; tels sont l'éloquence & l'architecture : c'est le besoin qui les a fait éclore ; & le goût qui les a perfectionnés. Ils tiennent une sorte de milieu entre les deux au-

tres especes : ils en partagent l'agrément & l'utilité.

La nature doit être le modele de tous les arts ; & leur fonction est de transporter les traits qu'ils trouvent en elle , dans les objets qu'ils traitent , parce que rien n'est beau que le vrai , & rien n'est vrai que le naturel. *Voyez VRAI.*

Mais si les arts sont les imitateurs de la nature , ce doit être une imitation sage & éclairée , qui ne la copie pas servilement , mais qui , choisissant les objets & les traits , les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot , une imitation où l'on voit la nature , non telle qu'elle est en elle-même , mais telle qu'elle peut être , & qu'on peut la concevoir par l'esprit. Que fit *Zeuxis* quand il voulut peindre une beauté parfaite ? Fit-il le portrait de quelque beauté particuliere dont sa peinture fût l'histoire ? Il rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes , dit *Cicéron* : il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis ; & cette idée fut le modele de son tableau qui fut vrai & poétique dans sa totalité , & ne fut vrai & historique , que dans ses parties prises séparément. Voilà l'exemple donné à tous les artistes ; voilà la route qu'ils doivent suivre , & c'est la pratique de tous les grands maîtres sans exception.

Quand *Moliere* voulut peindre la misanthropie , il ne chercha point dans Paris un original , dont sa pièce fût une copie exacte ; il n'eût fait qu'une histoire , qu'un portrait : il n'eût instruit qu'à demi ; mais il recueillit

tous les traits d'humeur noire qu'il pouvoit avoir remarqués dans les hommes : il y ajoûta tout ce que son génie put lui fournir dans le même genre ; & de tous ces traits , il fit un caractère unique qui ne fut pas la représentation de la vérité , mais du vraisemblable. Sa comédie ne fut point l'histoire d'*Alceste* ; mais le portrait d'*Alceste* fut l'histoire de la misanthropie prise en général ; & par-là il a instruit beaucoup mieux que n'eût fait un historien scrupuleux , qui eut raconté quelques traits véritables d'un misanthrope réel.

Ces deux exemples suffisoient pour donner une idée claire & distincte de ce qu'on entend par l'imitation de la belle nature.

On demande lequel des deux aide le plus à l'éloquence & à la poésie, de l'*art* ou du *naturel* ? Il est certain que tous deux sont nécessaires pour faire un bon orateur & un bon poète. Mais si on les sépare , dit *Quintilien* , le naturel tout seul pourra beaucoup sans l'art ; & l'art ne peut pas même subsister sans le naturel. S'ils concourent également & qu'on les suppose dans un degré médiocre , le naturel l'emportera encore ; mais s'ils sont l'un & l'autre dans un degré éminent , je suis persuadé que l'art aura l'avantage. Il en est comme d'une bonne terre & d'une mauvaise : celle-ci , quelque soin qu'on en prenne sera toujours stérile ; celle-là , au contraire , rapportera d'elle-même & sans être cultivée. Mais si on la cultive , elle donnera une moisson abondante , & le travail du laboureur y aura encore plus de

part que la bonté de la terre. Si *Praxitele* s'étoit efforcé de faire une statue d'une de ces pierres, dont on fait les meules de moulin, j'aimerois mieux, sans comparaison, un beau marbre tout brute; mais s'il avoit mis ce beau marbre en œuvre, il auroit fait quelque chose de fort précieux, & qui tireroit son prix des mains de l'ouvrier, c'est-à-dire de l'habileté de son art, bien plus que de sa propre beauté. En un mot le naturel est la matiere, & l'art est la science; l'un donne la forme, & l'autre est ce qui la reçoit. L'art n'est rien sans la matiere, & la matiere ne laisse pas d'avoir son prix; mais le chef-d'œuvre de l'art vaut mieux que la matiere la plus précieuse.

Il faut sans doute de l'art dans l'éloquence & la poésie; mais on doit faire enforte qu'il ne se fasse pas sentir, & qu'on puisse le confondre avec le naturel. C'est une chose qu'on n'observe pas assez; & l'on pourroit appliquer aux ouvrages du plus grand nombre des gens de lettres d'aujourd'hui ce passage de *Quintilien*: *Je n'y vois à force d'art qu'une privation d'art.*

*Lit. 2,
cap. 20.*

& cet autre aux auteurs eux-mêmes: *Ce sont gens qui n'ont ni jugement ni littérature, & qui ne sont inspirés que par l'impudence ou par la faim.*

ART DRAMATIQUE. Voyez DRAME. COMÉDIE. TRAGÉDIE. OPERA.

ART ORATOIRE. Voyez ORATEUR. RHETORIQUE.

ART POÉTIQUE. Voyez POÉSIE. VER-SIFICATION.

ASIATIQUE : langage selon la maniere des Afiatiques. Nous traitons du ftyle afiatique, *au mot* ATTICISME.

ATTENTION. Les fruits qu'on peut retirer de la lecture, les progrès dans l'étude des sciences, les succès dans la recherche de la vérité, l'art de bien juger d'un ouvrage d'esprit & d'en faire une bonne analyse; en un mot, la plûpart des choses qui tiennent à la littérature dépendent si fort de l'attention, que j'ai cru devoir y consacrer un article; le P. *Maiebranche* & M. *Formey* m'en fourniront les matériaux.

L'attention est une opération de l'esprit par laquelle il s'attache à un objet qu'il examine de maniere à en acquérir une parfaite connoissance; ainsi l'attention est nécessaire dans les choses dont nous voulons porter un bon jugement. Elle est, pour ainsi dire, une espece de microscope qui grossit les objets, & qui nous y fait appercevoir mille propriétés qui échappent à une vue distraite.

Pour faire naître ou augmenter l'attention, il faut écarter avec soin ce qui peut la troubler, & chercher ensuite des secours pour l'aider.

*Œuvres
de M.
Formey.*

1^o Les sensations sont un obstacle à l'attention; & le meilleur moyen de la conserver, c'est d'écarter les objets qui pourroient agir sur nos sens; car les sensations obscurcissent, effacent même quelquefois les actes de l'imagination, comme le prouve l'expérience. Vous avez vu hier un tableau dont vous vous rappelez actuellement l'idée;

mais au même moment, un autre tableau frappe votre vue, & chasse par son impression l'image qui vous occupoit intérieurement. Un prédicateur suit de mémoire le fil de son discours: un objet singulier s'offre à ses regards: son attention s'y livre; il s'égaré, & cherche inutilement la suite de ses idées. Il est donc essentiel de préserver les sens des impressions extérieures, lorsqu'on veut soutenir son attention. De-là ces orateurs qui récitent les yeux fermés, ou dirigés vers quelque point fixe & immobile, ou obligés de lire; de-là les soins d'un homme de lettres pour placer son cabinet dans un endroit retiré & tranquille; de-là le succès des études de la nuit, puisqu'il régné alors un grand calme par-tout.

2^o Le tumulte de l'imagination n'est pas moins nuisible à l'attention que celui des sens. A l'issue d'un spectacle, il vous est difficile de reprendre vos études; vous êtes dans le même cas, le lendemain d'une grande partie de divertissement, dont les idées se renouvellent avec vivacité, &, en général, toutes les fois que nous sommes fortement occupés de plusieurs objets brillans, sonores ou propres à faire quelque autre impression sur nos sens.

3^o Les passions sont également un obstacle à l'attention, parce que lorsque l'ame est vivement agitée, soit par la colere, soit par une forte haine, un violent amour, une grande douleur ou un vif plaisir, il est presque impossible à l'esprit d'être tranquille & de se posséder. Il est néanmoins certaines

passions qui, loin d'écarter l'attention sont propres à la faire naître & à la fixer.

Les passions de cette dernière espèce, dit le P. Mallebranche, sont celles qui donnent la force & le courage de surmonter la peine que l'on trouve à se rendre attentif. Il y en a, ajoute-t-il, de bonnes & de mauvaises; de bonnes, comme le desir de trouver la vérité, d'acquérir assez de lumières pour se conduire, de se rendre utile au prochain, & quelques autres semblables; de mauvaises ou de dangereuses, comme le desir d'acquérir de la réputation, de se faire quelque établissement, de s'élever au-dessus de ses semblables, & quelques autres encore plus déréglées.

*Recher.
de la vé-
rité.*

Dans le malheureux état où nous sommes, il arrive souvent que les passions les moins raisonnables nous portent plus vivement à la recherche de la vérité, & nous consolent plus agréablement dans les peines que nous y trouvons; la vanité, par exemple, nous agite beaucoup plus que l'amour de la vérité. La vue confuse de quelque gloire qui nous attend, soutient notre courage dans les études, même les plus stériles & les plus ennuyeuses; mais si par hasard nous nous trouvons frustrés de l'espoir qui nous soutenoit, si nous ne sommes point applaudis, notre ardeur se refroidit aussi-tôt; les études, même les plus solides & les moins indispensables n'ont plus d'attrait pour nous: le dégoût, l'ennui, le chagrin nous prend; la vanité triomphoit de notre paresse naturelle; la paresse triomphe à son tour de la vanité.

Cependant la passion pour la gloire, quand elle est réglée & jointe à un amour sincere de la vérité & de la vertu, est digne de louanges, & est d'un grand secours pour fortifier l'attention. Rien en effet n'encourage plus l'esprit, & ne porte davantage les talens à se développer, que l'espérance de vivre dans le souvenir des hommes ; mais il est difficile que cette passion se contienne dans les bornes que lui prescrit la raison ; & quand une fois elle vient à les passer, au lieu d'aider l'esprit dans la recherche de la vérité, elle l'aveugle & lui persuade que les choses sont comme il souhaite qu'elles soient. Il est certain qu'il n'y auroit pas eu tant de faux systêmes, tant de découvertes imaginaires & d'inventions inutiles, si les hommes ne se laissoient point étourdir par des desirs ardens de se faire un nom en paroissant inventeurs. La passion ne doit servir qu'à réveiller l'attention, si on veut qu'elle produise un bon effet.

Les sens, comme les passions, sont un obstacle à l'attention ; mais ils peuvent comme elles, la réveiller, lui être d'un grand secours ; & voici comment.

Les sensations sont les modifications propres de l'ame ; les idées pures de l'esprit sont quelque chose de différent ; les sensations réveillent donc notre attention d'une maniere beaucoup plus vive que les idées pures. Dans toutes les questions où les sens n'ont rien à saisir, l'esprit s'évapore dans ses propres pensées. Tant d'idées abstraites, dont il faut réunir les différens rapports, accablent la raison ; leur subtilité l'éblouit ;

leur étendue la dissipe ; leur mélange la confond. L'ame épuisée par ses réflexions, retombe sur elle-même, & laisse ses idées flotter, se suivre sans règle, sans force & sans direction : un homme profondément concentré en lui-même, n'est pas le plus attentif. Comme nos sens sont une source féconde où nous puisons nos idées, il est évident que les objets qui sont les plus propres à exercer nos sens, sont aussi les plus propres à soutenir notre attention : c'est pour cela qu'il est plus facile de lire sans distraction un ouvrage plein d'images, de comparaisons, de métaphores, une histoire où l'on raconte des faits, où l'on parle presque toujours de choses qui tombent sous nos sens, qu'un ouvrage de métaphysique où il n'est question que de choses abstraites ; c'est pour cela encore que les géometres expriment par des lignes sensibles les proportions qui sont entre les grandeurs qu'ils veulent considérer. En traçant sur le papier, ils tracent, pour ainsi dire, dans leur esprit les idées qui y répondent : ils se les rendent plus familières, parce qu'ils les *sentent* à mesure qu'ils les conçoivent. La vérité, pour entrer dans notre esprit, a besoin d'une espèce de figure ; l'esprit ne peut, si l'on peut parler ainsi, fixer sa vue vers elle, si elle n'est revêtue de couleurs sensibles.

L'attention & la distraction dépendent de l'habitude ; le plus petit bruit suffit pour distraire un homme recueilli dans le silence, tandis qu'un homme accoutumé au bruit n'y fera pas sensible. Il n'y a proprement que

les révolutions inopinées qui puissent nous distraire : je dis *inopinées* ; car , quels que soient les changemens qui se font autour de nous , s'ils n'offrent rien à quoi nous ne devions naturellement nous attendre , ils ne font que nous attacher plus fortement à l'objet dont nous voulions nous occuper.

» M. de *Montmort* , dit M. de *Fontenelle* ,
 » ne craignoit pas les distractions en détail.
 » Dans la même chambre où il travailloit aux
 » problêmes les plus intéressans , on jouoit
 » du claveffin ; son fils couroit & le lutinoit ,
 » & les problêmes ne laissoient pas de se
 » refoudre. » Le P. *Mallebranche* en a été
 plusieurs fois témoin avec étonnement : il
 y en a d'autres que le vol d'une mouche
 interrompt ; & ils sont obligés de la faire
 sortir de leur cabinet : rien n'est plus mobile
 que leur attention , un rien la distrait ; mais
 il y en a qui la tiennent fort long-tems at-
 tachée à un même objet ; c'est le cas ordi-
 naire des métaphysiciens consommés , &
 des grands mathématiciens. La suite la plus
 longue des démonstrations les plus impli-
 quées ne les épuisent point.

Il se trouve aussi des personnes qui peuvent embrasser plusieurs choses à la fois , tandis que le plus grand nombre est obligé de se borner à un objet unique. Entre les exemples les plus distingués en ce genre , nous pouvons citer celui de *Jules-César* qui , écrivant une lettre , en pouvoit dicter quatre autres à ses secrétaires , ou s'il n'écrivoit pas lui-même , dictoit sept lettres différentes à la fois. Cette sorte de capacité , en

fait d'attention , est principalement fondée sur la mémoire qui rappelle fidèlement les différens objets que l'imagination se propose de considérer attentivement à la fois. Peu de gens sont capables de cette complication d'attention ; & à moins que d'être doué de dispositions naturelles, extrêmement heureuses, il ne convient pas de faire des essais en ce genre ; car la maxime vulgaire est vraie en général :

Pluribus intentus minor est ad singula sensus.

» Un esprit attentif à plusieurs choses l'est
 » moins à chacune en particulier. » Il y en
 a qui peuvent donner leur attention à des
 objets de tout genre ; & d'autres n'en sont
 maîtres qu'en certains cas. L'attention est
 ordinairement un effet du goût, une suite
 de plaisir que nous prenons à certaines
 choses. Certains génies universels, pour qui
 toutes sortes d'études ont des charmes, &
 qui s'y appliquent avec succès, sont dans le
 cas d'accorder leur attention à des objets
 de tout genre. Le plus grand nombre des
 hommes, & même des sçavans, n'a d'ap-
 titude que pour un certain ordre de choses.
 Le poëte, le géometre, le peintre, chacun
 resserré dans son art & dans sa profession,
 donne à ses objets favoris une attention
 qu'il lui seroit impossible de prêter à toute
 autre chose. Il y en a enfin qui sont égale-
 ment capables d'attention pour les objets
 absens, comme pour ceux qui sont présens ;
 d'autres, au contraire, ne peuvent la fixer

que sur les choses présentes. Tous ces degrés s'acquierent, & se conservent par l'exercice. *Habitude fait tout* : l'ame est flexible comme le corps, & ses facultés sont tellement liées au corps, qu'elles se développent & se perfectionnent comme lui par des exercices souvent réitérés. Les grands hommes qui, le fil d'*Ariane* en main, ont pénétré, sans s'égarer, jusqu'au fond des labyrinthes les plus tortueux, ont commencé par s'effayer : aujourd'hui une demi-heure d'attention ; dans un mois, une heure ; dans un an, quatre heures soutenues sans interruption ; & par de tels progrès ils ont tiré de leur attention un parti qui paroît incroyable à ceux qui n'ont jamais mis leur esprit à aucune épreuve, & qui ne recueillent que les productions volontaires d'un champ que la culture fertilise si abondamment. On peut dire, en général, que ce qui fait le plus de tort aux hommes, c'est l'ignorance de leurs forces. Ils s'imaginent qu'ils ne viendront jamais à bout de telle chose ; & , dans cette prévention, ils ne mettent pas la main à l'œuvre, parce qu'ils négligent la méthode de s'y rendre propres insensiblement & par degrés. S'ils ne réussissent pas du premier coup, le dépit les prend ; & ils renoncent pour toujours à leur projet dont ils seroient venus à bout avec un peu plus de confiance.

Mais, pour en revenir plus particulièrement à l'attention, concluons que tous ceux qui veulent s'appliquer soigneusement à l'étude de quelque science, ou à la recherche
de

de la vérité, doivent avoir un grand soin d'éviter, autant que cela se peut, toutes les sensations trop fortes, comme le grand bruit, la lumière trop vive, les grands plaisirs, les vives douleurs, &c; qu'ils doivent encore veiller sans cesse à la pureté de leur imagination, & empêcher qu'il ne se trace dans leur cerveau de ces vestiges profonds qui inquiètent & qui dissipent continuellement l'esprit, & qu'ils doivent enfin arrêter les mouvemens des passions, qui font, dans le corps & dans l'ame, des impressions si puissantes, qu'il est presque impossible à l'esprit de penser à d'autres choses qu'aux objets qui les excitent.

ATTICISME, ASIATISME, LACONISME : ces trois mots grecs que nous avons adoptés dans notre langue pour désigner trois qualités différentes de style, feront la matière de cet article.

On caractérise le style par les idées qu'il présente, par la nature & l'assortiment des expressions qu'on y emploie. On en distingue aussi différentes espèces par la longueur ou la brièveté, l'enchaînement ou le peu de liaison, l'uniformité ou la variété des phrases dont on remplit un discours.

Une phrase peut être longue, ou parce qu'elle renferme moins de choses que de mots, ou parce qu'elle fatigue par son trop de continuité les poumons de ceux qui la lisent, & les oreilles de ceux qui l'entendent. Une phrase peut être aussi trop courte, ou parce que les idées n'y sont pas assez développées, ou parce que sa brièveté inter-

rompt trop précipitamment l'action de la prononcer. Une phrase d'une juste étendue, c'est celle qui garde le milieu entre ces deux excès. Comme il n'est pas ordinaire d'être diffus dans une phrase extrêmement courte, trop ferré dans une excessivement longue, ou d'être l'un ou l'autre dans une phrase d'une étendue raisonnable, il me semble qu'on peut se former là-dessus quelque idée du style *laconique*, du style *asiatique* & du style *attique*, à ne les considérer que du côté grammatical; car, si on les envisage du côté des idées, on les distinguera en ce que le *laconique* est plus abondant en choses qu'en mots, l'*asiatique* plus abondant en mots qu'en choses, & que, dans l'*attique* on ne trouvera aucun terme qui ne porte son idée, nulle idée qui ne soit suffisamment exprimée par son terme.

Le *laconisme* est un langage bref, animé, sententieux; l'*asiatisme*, un langage abondant, lâche, diffus; l'*atticisme*, un langage correct, précis, délicat. Les Lacédémoniens se contentoient d'envisager les objets sous leur point de vue le plus frappant: ils cherchoient plutôt à les indiquer qu'à les développer: les Athéniens, au contraire, ne craignoient pas d'exposer une même chose sous des rapports différens, pourvu qu'ils fissent naître des idées plus complètes ou plus agréables; tandis que les peuples de l'Asie épuisoient, pour ainsi dire, tous les aspects divers d'un objet, s'attachoient à le reproduire sous de nouveaux jours, & ne passaient à un autre, qu'après n'avoir rien de plus à dire sur le premier.

Mais la manière de penser de ces peuples contribuoit beaucoup à différencier leur style grammatical. Les Asiatiques, pour faire revenir plusieurs fois dans leur discours la même idée, étoient contraints d'employer des circonlocutions, des périphrases, des synonymes qui épargnassent aux oreilles une répétition de mots. Les Athéniens qui s'appesantissoient un peu moins sur la même chose, ne se trouvoient pas forcés de faire usage si souvent de cet assemblage de termes; & il ne falloit qu'un seul mot aux Spartiates ou Lacédémoniens pour avoir dit tout ce qu'ils vouloient dire. De-là il étoit naturel que les phrases des uns fussent très-courtes; celles des autres, très-longues; & celles des Athéniens, d'une juste étendue; que le style *asiatique* fût plus grave & plus nombreux; le style *attique*, plus léger & plus précis; le style *laconique*, plus ferré & plus vif. Voyez LACONISME.

Si ces trois sortes de styles n'ont rien de vicieux en eux-mêmes, puisqu'ils conviennent parfaitement à certains genres, le premier & le dernier peuvent du moins devenir aisément défectueux; l'excès dans ce qui caractérise le premier style le rend énervé, traînant; l'excès dans ce qui caractérise le dernier, le rend obscur & sans harmonie: l'excès dans ce qui distingue l'*attique* des deux autres le fait changer d'espèce, suivant qu'il est ou plus concis ou plus diffus. Voyez STYLE.

AVANT-PROPOS. Voyez AVERTISSEMENT.

G ij



AVANT-SCÈNE. Voyez ÉPOPÉE. EXPOSITION.

AVERTISSEMENT, AVIS : instruction que les auteurs mettent quelquefois à la tête de leurs ouvrages pour prévenir le lecteur sur certains points du sujet qu'il traite , ou sur la maniere dont il l'a traité. On doit être court & précis dans un avertissement ; & quand l'ouvrage exige de longs éclaircissmens pour mettre le lecteur au fait de ce qu'on lui présente, il faut alors composer une préface ou discours préliminaire ; car tout *avant-propos* , ou *avis au lecteur* , ou *avertissement* , ne doit jamais contenir plus d'une ou plus de deux pages.

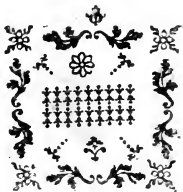
AUTORITÉ : on entend par ce mot , en littérature , une citation , un passage tiré d'un auteur estimé pour donner plus de croyance à ce que l'on dit. L'autorité, selon M. *Toussaint* , n'a de forme & de mise , que dans les faits , dans l'histoire & dans les matieres de religion. Qu'importe que d'autres aient pensé de même ou autrement que nous , pourvu que nous pensions juste , selon les règles du bon sens , & conformément à la vérité ? Il est assez indifférent que votre opinion soit celle d'*Aristote* , pourvu qu'elle soit selon les loix requies & conformes à la raison. A quoi bon ces fréquentes citations , lorsqu'il s'agit de choses qui dépendent uniquement du témoignage des sens ? Il ne faut point juger du mérite par la réputation , sur-tout à l'égard des gens qui ont été ou qui sont membres d'un corps , ou portés par une cabale. La

vraie pierre de touche, quand on est capable, & à portée de s'en servir, c'est une comparaison judicieuse du discours avec la matiere qui en est le sujet, considérée en elle-même : ce n'est pas le nom de l'auteur qui doit faire estimer l'ouvrage ; c'est l'ouvrage qui doit obliger à rendre justice à l'auteur. Les grands noms ne sont bons qu'à éblouir le peuple, à tromper les petits esprits, & à fournir du babil aux demi-sçavans. Le peuple qui admire tout ce qu'il n'entend pas, croit toujours que celui qui parle, & qui cite le plus, est le plus habile. Ceux à qui il manque assez d'étendue dans l'esprit pour penser eux-mêmes, se contentent des pensées d'autrui & comptent les suffrages. Les demi-sçavans qui ne sçauroient se taire, & qui prennent le silence & la modestie pour des symptomes d'ignorance ou d'imbecillité, se font des magasins inépuisables des citations.

Je ne prétends pas néanmoins que l'autorité ne soit absolument d'aucun usage dans les sciences. Je veux seulement faire entendre qu'elle doit servir à nous appuyer & non pas à nous conduire, & qu'autrement elle entreprendroit sur les droits de la raison. Celle-ci est un flambeau allumé par la nature & destiné à nous éclairer ; l'autre n'est tout au plus qu'un bâton fait de la main des hommes, & bon pour nous soutenir en cas de foiblesse, dans le chemin que la raison nous montre.

Ceux qui, dans leurs études, se conduisent par l'autorité seule, ressemblent assez à des aveugles qui marchent sous la conduite d'au-

trui. Si leur guide est mauvais, il les jette dans des routes égarées, où il les laisse las & fatigués, avant que d'avoir fait un pas dans le chemin de la vérité. S'il est habile, il leur fait, il est vrai, parcourir un grand espace en peu de tems; mais ils n'ont point eu le plaisir de remarquer ni le but où ils alloient, ni les objets qui ornoient le rivage, & le rendoient agréable. *Voyez CITATION.*



(B A L)

BALLADE: pièce de poésie, distribuée en trois strophes ou couplets, & un envoi ou adresse.

Voici à quoi se réduisent les règles qu'on doit observer dans la ballade; 1^o les vers de chaque couplet doivent être de même mesure, & tous les couplets sur les mêmes rimes masculines & féminines; 2^o le dernier vers de chaque couplet & de l'envoi doit former un refrain, c'est-à-dire que l'envoi & les couplets doivent finir par un même vers; 3^o le sujet en est arbitraire; mais s'il est sérieux, on doit employer les vers de huit pieds, & le style simple; mais s'il est badin, il faut faire usage des vers de dix pieds & du style Marotique; 4^o le nombre des vers de chaque couplet n'est point limité: on peut en faire des quatrains, ou des fixains, ou des huitains, ou des dixains, ou des douzains; mais si l'on fait un fixain du premier couplet, il faut que les autres couplets soient aussi des fixains. 5^o L'envoi doit être de quatre ou cinq, ou six, ou sept vers tout au plus. On le fait plus ou moins long, selon qu'on emploie de vers dans les couplets. Pour mieux éclaircir ces différentes règles, nous allons citer des exemples:

BALLADE à M. CHARPENTIER.

Fameux auteur, de tous auteurs le coq,
Toi dont l'esprit agréable & fertile,
Des Latineurs a soutenu le choc

Mada-
me Des-
houli-
ers,

Giv

Par un écrit dont sublime est le style ;
 Plus éloquent que le fut feu *Virgile*,
 Tu leur fais voir qu'on doit les mettre au *croc* ;
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.

Dans leurs discours & ab hac, & ab hoc ;
 Ils ont crié qu'à Paris la grand'ville
 Où l'étranger est en proie à l'escroc,
 Inscription françoise est inutile ;
 Latinité moins seroit difficile,
 Disent-ils tous, pour la gent vin de broc.
 On prêche en vain un si faux évangile :
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.

Du grand *Louis*, qui de taille & d'estoc ;
 De l'univers fera son domicile,
 Et dont le cœur s'ébranle moins qu'un roc ;
 Pourquoi les faits, par une erreur servile,
 Mettre en latin ? Non, non, tourbe indocile ;
 D'inscription nous allons faire troc ;
 Par toi, *Damon*, pédans vont faire Gile :
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.

Envoi.

Grands Savantès, nation incivile ;
 Dont *Calepin* est le seul ustensile,
 Plus on ne voit ici de votre affroc.
 François langage est or ; le votre argile ;
 Bon seulement pour ceux qui portent froc.
 Poursuis, *Damon*, ils n'ont plus d'autre asyle :
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.

La ballade suivante, dont les vers sont de huit pieds, & le sujet sérieux, est de M. *Piron*.

Il la fit après la nouvelle du gain de la bataille de Fontenoi :

BALLADE au ROI.

Pour être servi comme il faut ,
Donner l'exemple est d'un roi sage.
Marche-t-il ? Tout vole aussi-tôt ,
Et la victoire est du voyage.

L'ail du maître est un bon adage ;
Attestons-en sa Majesté.
Est-ce bien ou mal attesté ?

La question est belle à soudre ;
Sire , dites la vérité :

Il n'est que d'être à son bled moudre.

Rien n'étoit trop lourd , ni trop chaud ,
Pour l'Anglois qui sembloit de rage ,
Vouloir avaler tout l'Escaut ,
Et faire ici l'Anthropophage.

Vous fûtes-vous mettre au passage ,
Et quand mylord eut bien trotté ,
Il vous trouva-là , tout botté ;

Alors il en fallut découdre ;
Et Dieu sçait qui fut bien frotté :

Il n'est que d'être à son bled moudre.

Aussi *Cumberland* dit tout haut :

Ma foi , Messieurs , plions bagage ;

La grue en l'air , après tout , vaut

Mieux que le moineau dans la cage ;

Peut-être on fait chez nous tapage ,

Tandis qu'ici tout est gâté ;

De nos fouliers , tout bien compté ,

Croyez-moi , secouons la poudre ,

Et regagnons notre côté :

Il n'est que d'être à son bled moudre.

Envoi.

Prince, tout a des mieux été;
 Revenez dans votre cité:
 Un peu de calme après la foudre.
 En hiver, comme en été,
Il n'est que d'être à son bled moudre.

On n'a pas observé dans cette ballade; comme on le voit, la règle qui veut que les trois couplets, & même l'envoi soient sur les mêmes rimes masculines & féminines; mais quand on s'écarte de cette règle, il faut au moins observer le même ordre dans tous les couplets, c'est-à-dire que si, à l'exemple de M. *Piron*, on emploie quatre rimes différentes au lieu de deux, on ne doit point les changer de place. Dans la ballade qu'on vient de lire, les rimes en *aut* & en *age* commencent toujours le couplet, & celles en *té* & en *oudre* le finissent.

On ne fait plus guère aujourd'hui de ballade, & je n'en suis pas surpris: la ballade demande une grande naïveté dans le tour & dans la pensée, avec une extrême facilité de rimer. Il n'y a presque que *La Fontaine* qui, réunissant toutes ces qualités, ait su faire des ballades & des rondeaux, depuis *Clément Marot*, lequel on regarde comme l'inventeur de cette espèce de poésie. Le rondeau & le chant royal a beaucoup de rapport avec la ballade. Voyez CHANT ROYAL. RONDEAU.

BALLET: ce mot qui signifie une danse exécutée par plusieurs personnes, se prend

zuffi pour un opéra dont les danſes ſont l'objet principal ; car on dit *le ballet de l'Europe galante, le ballet des Sens, le ballet des Saisons, &c.*

Le ballet, en ce ſens, eſt la représentation d'une choſe naturelle ou merveilleuſe : donc il n'eſt rien dans la nature, rien que l'imagination brillante des poètes puiſſe inventer qui ne ſoit de ſon reſſort.

On peut diviſer les ballets en *historiques, fabuleux & poétiques*. Les ſujets historiques ſont les actions connues dans l'hiſtoire, comme le Siège de Troye, les Victoires d'*Alexandre*, les Amours de *Cléopatre*, &c. Les ſujets fabuleux ſont pris de la fable, comme le Jugement de *Paris*, la Deſcente d'*Enée* aux enfers, les Nôces de *Thétis & Pélée*, &c. Les poétiques, qui ſont les plus ingénieux, ſont de pluſieurs eſpeces, & tiennent, pour la plûpart, de l'hiſtoire & de la fable. Les uns peignent des choſes naturelles, comme les aventures, les amours, la mort de quelque héros imaginé, ou les ſaiſons, les âges, &c. Les autres ſont des allégories qui renferment un ſens moral, comme le ballet de *la Mode*, des *Plaiſirs troublés*, de *la Curioſité*, &c.

Les ballets de ce qu'on appelle l'*ancienne cour*, pour la plûpart imaginés par *Benſerade*, furent les premiers qu'on repréſenta en France, & conſiſtoient moins dans les paroles que dans la danſe. Lors de l'établifſement de l'Opéra, on conſerva le fond de ces ballets ; mais on en changea la forme. *Quinault* imagina un genre dans lequel le chant faiſoit la plus grande partie de l'ac-

tion ; la danse n'y fut qu'en sous ordre. Ce fut en 1671, qu'on représenta à Paris les *Fêtes de Bacchus & de l'Amour* : cette nouveauté plût ; & quelques années après, Louis XIV, & toute sa cour, exécuterent à Saint-Germain le *Triomphe de l'Amour* fait aussi par Quinault, & mis en musique par Lully. De ce moment, il ne fut plus question des anciens ballets dont toutes les paroles consistoient en quelques rondeaux : on ne fit plus servir la danse que pour les intermèdes ; & ce qu'on appelle l'*opéra*, ou *tragédie lyrique*, prit alors naissance. Quinault qui avoit créé ce dernier genre, qui en avoit apperçu les principales beautés, & qui par un trait de génie en avoit d'abord senti le vrai, n'eut pas des vues aussi justes sur le ballet où il fut fort au-dessous de lui-même. Enfin la Mothe vint, créa un nouveau genre ; & son *Europe galante* est le premier ballet dans la forme adoptée aujourd'hui sur le théâtre lyrique. Ce genre appartient tout-à-fait à la France ; & l'Italie n'a rien qui lui ressemble.

Le ballet diffère de la tragédie lyrique en ce que celle-ci doit avoir des divertissemens de danse & de chant que le fond de l'action amène, & que le ballet doit être un divertissement de chant & de danse qui amène une action, & qui lui sert de fondement ; & cette action doit être galante, intéressante, badine, ou noble, suivant la nature des sujets. Tous les ballets qui sont restés au théâtre, ont cette forme ; & vraisemblablement il n'y en aura point qui s'y soutiennent, s'ils en ont une différente.

Danchet, en suivant le plan donné par *La Mothe*, imagina des entrées comiques ; c'est à lui qu'on doit ce genre, si c'en est un.

Quinault avoit senti que le merveilleux étoit le fond de l'opéra ? Pourquoi ne seroit-il pas aussi le fond du ballet ? *La Mothe* ne s'en est point servi dans son *Europe galante*, la seule pièce qu'il ait faite en ce genre ; mais il ne l'a point exclu. Quoi qu'il en soit, on l'y a hasardé, & il n'a point déplu.

La variété qui régné dans le ballet ; le mélange agréable du chant & de la danse ; des actions courtes qui ne sçauroient fatiguer l'attention ; des fêtes galantes qui se succèdent avec rapidité ; une foule d'objets piquans qui paroissent dans ce spectacle, forment un ensemble charmant, & font qu'on le préfère, en France, à la tragédie lyrique. Cependant parmi le grand nombre d'auteurs qui se sont exercés en ce genre, il y en a fort peu qui l'aient fait avec succès, & nous avons encore moins de bons ballets que de bons opéra. Est-ce le génie ou l'encouragement qui manquent ? Voyez
ENTRÉE DE BALLET. COUPE. OPÉRA.

BARBARISME, vice d'élocution : ce mot vient de ce que les Grecs & les Latins appelloient les autres peuples *barbares*, c'est-à-dire *étrangers* ; ainsi tout mot étranger, mêlé à leur langage, étoit appelé *barbarisme*. Il en est de même parmi nous ; toute façon de parler, contraire à l'usage reçu, est un barbarisme.

On commet des barbarismes de plusieurs sortes.

1^o A l'égard des articles. C'est un barbarisme d'oublier un article qu'il faut mettre ; d'en mettre , quand il n'en faut point , ou d'en mettre un pour un autre. Exemple : *Les peres & meres ; dites : Les peres & les meres. Vous êtes obligés de dire & faire tout ce que vous sçavez ; dites, de dire & de faire. Supplier avec des larmes ; dites, avec larmes. Je n'ai point de l'esprit ; dites, d'esprit. J'ai d'esprit ; dites, de l'esprit. Antoine a fait des mauvaises tragédies ; dites, de mauvaises, &c.*

2^o A l'égard des mots. C'est un barbarisme de se servir d'un mot qui n'est plus en usage , comme *souventefois, jaçoit, moult*, à moins que ce ne soit dans un ouvrage Marotique. C'est encore un barbarisme d'employer un mot dans un sens différent de celui qu'il signifie , comme *verdure* pour *verdeur*, ou *verdeur* pour *verdure ; tempérament* pour *température ; terrein* pour *terroir ; cabinet* pour *armoire, &c.*

3^o A l'égard des pronoms. C'est un barbarisme d'omettre des pronoms qui ne doivent point être supprimés , ou de se méprendre dans leur choix. Exemples. *Je ne crois pas qu'ayez encore reçu ma lettre ; dites, que vous avez reçu. Ses pere & mere ; dites, son pere & sa mere. Ses habits & joyaux ; dites, & ses joyaux. Il faut les aimer & chérir ; dites, & les chérir. La femme que vous connoissez & aimez ; dites, & que vous aimez. C'est un ouvrage à qui on donne*

de grandes louanges ; dites, auquel on donne. Je connois des gens qui disent toujours : Je ne sçais de quoi il est devenu ; dites, je ne sçais ce qu'il est devenu.

4^o A l'égard des verbes. On fait un barbarisme quand on conjugue mal un verbe, comme lorsqu'on dit : *Nous nous résoudons*, pour *nous nous résolvons*. *Quelque chose que veuilliez faire, pour quelque chose que vous vouliez faire, &c.* C'est encore une espece de barbarisme de ne pas répéter un verbe qu'il faut répéter. Exemples. *Il s'occupoit plus à polir un marbre que soi-même ; dites, qu'à se polir soi-même. J'ai été nud, & vous m'avez habillé ; malade, & vous m'avez visité ; prisonnier, & vous êtes venus me consoler ; dites : J'ai été malade, & vous m'avez visité ; j'ai été prisonnier, &c.* Voici plusieurs autres sortes de barbarismes. *Elle fut d'abord estimée, comme on fait toute nouveauté : on fait*, est un verbe actif qui ne peut tenir lieu de *est estimée*, qui est un verbe passif ; il faut dire : *Comme est toute nouveauté*. M. de Vaugelas a fait une pareille faute dans l'exemple suivant : *Il faut, dit-il, que les gérondifs étant & ayant, soient toujours placés après le nom substantif qui les régit, & non pas devant, comme fait d'ordinaire un de nos plus célèbres écrivains. Fait* ne peut pas être mis pour le verbe *placer* ; il falloit dire, *comme les place, &c.* Voici une autre faute du même auteur : *Comme l'écrivoient les anciens, & encore aujourd'hui quelques-uns de nos auteurs : il devoit dire, & comme l'écrivent encore aujourd'hui, &c.* Un tems ne peut

servir pour deux tems différens. *Cette femme qui n'avoit jamais été saignée, ni pris aucun remede ; il faut dire, & qui n'avoit pris aucun remede : avoit été, ne peut pas être l'auxiliaire de pris qui est actif.*

5° A l'égard des adverbes. C'est un barbarisme d'oublier un adverbe qu'on doit exprimer. Exemples. *Il ne manquera de faire son devoir ; dites : Il ne manquera pas, ou il ne manquera point de, &c. Il est si riche & libéral ; dites, & si libéral. Il est plus juste & facile d'obliger ; dites, & plus facile d'obliger, &c.*

6° A l'égard des propositions. Exemples. *Par avarice & orgueil ; dites, & par orgueil. Il se vengera sur ses amis & parens ; dites, & sur ses parens. Il critique par envie & jalousie ; dites, & par jalousie, &c.*

7° A l'égard des phrases. Exemple. *Il me passa dessus ; il lui vint au-devant ; elle s'en est fait pour cent pistoles ; faites-moi lumiere : à dire vrai ; peu s'en a fallu, &c ;* toutes ces expressions sont gasconnes ; dites : *Il passa par-dessus moi ; il vint au-devant de lui ; il lui en a coûté cent pistoles ; éclairez-moi : à dire le vrai ; peu s'en est fallu. Elever les yeux vers le ciel ; s'élever de ses bonnes œuvres, emporter la victoire, &c.* sont aussi des phrases barbares ; dites : *Lever les yeux au ciel ; s'enorgueillir de ses bonnes œuvres ; remporter la victoire, &c.*

Il ne faut pas confondre le barbarisme avec le solécisme : le barbarisme est une élocution étrangere, au lieu que le solécisme est une faute contre la régularité de la construction ; faute que les naturels du pays peuvent

peuvent faire par ignorance ou par inadvertance , comme quand ils se trompent dans le genre des noms , ou qu'ils font quelque autre faute contre la syntaxe de leur langue. Voyez SOLÉCISME. FAUTES DE LANGAGE.

BEAU : ce mot , dans les belles-lettres & dans les beaux-arts , signifie ce qui affecte agréablement l'esprit & le sentiment : un objet n'est beau que lorsqu'il exerce ces deux facultés de l'ame , c'est-à-dire , que lorsqu'il flatte l'esprit & qu'il touche le cœur ; pour qu'il flatte l'esprit , il faut que l'esprit puisse en appercevoir aisément les différens rapports ; & le cœur n'est touché qu'à proportion que l'esprit perçoit mieux.

Le P. *André*, Jésuite , a fait un *Essai sur le Beau*. Cet ouvrage est généralement estimé ; l'auteur distribue , avec beaucoup de sagacité & de philosophie , le beau dans ses différentes especes : il les définit toutes avec une précision & une clarté admirables ; on ne lui reproche qu'une chose , c'est de n'avoir point défini le *Beau en général*.

Il distribue son ouvrage en quatre chapitres. Le premier est du *Beau visible* ; le second , du *Beau dans les mœurs* ; le troisieme , du *Beau dans les ouvrages d'esprit* ; & le quatrieme , du *Beau musical*. Nous ne parlerons que du troisieme : sur celui-là , comme sur les autres , il agit trois questions. Il prétend qu'on y découvre un *Beau essentiel* , absolu , indépendant de toute institution ; un *Beau naturel* , dépendant de l'institution du Créateur , mais indépendant

de nos opinions & de nos goûts ; un *Beau artificiel*, &, en quelque sorte arbitraire, mais toujours avec quelque dépendance des loix éternelles.

Il fait confister le *Beau essentiel* dans la régularité, l'ordre, la proportion, la symmétrie en général ; le *Beau naturel* dans la régularité, l'ordre, les proportions, la symmétrie, observés dans les êtres de la nature ; le *Beau artificiel* dans la régularité, l'ordre, la symmétrie, les proportions observées dans nos productions mécaniques, nos parures, nos bâtimens, nos jardins. Il remarque que ce dernier beau est mêlé d'arbitraire & d'absolu.

Le *Beau arbitraire* se sous-divise, selon le même auteur, en un *Beau de génie*, un *Beau de goût*, & un *Beau de pur caprice* ; un *Beau de génie* fondé sur la connoissance du *Beau essentiel*, qui donne les règles inviolables ; un *Beau de goût* fondé sur la connoissance des ouvrages de la nature & des productions des grands maîtres, qui dirige dans l'application & l'emploi du *Beau naturel* ; un *Beau de caprice* qui, n'étant fondé sur rien, ne doit être admis nulle part.

Le P. *André* passe ensuite à l'application de ses principes aux ouvrages d'esprit ; & il démontre qu'il y a dans ces ouvrages un *Beau essentiel* qui se remarque dans une bonne pièce de théâtre, dans un bon poëme, &c ; un *Beau naturel*, qui n'est autre chose que l'imitation & la peinture fidèle des productions de la nature en tout genre ; un *Beau*

Artificiel, qui consiste à respecter les règles du discours, à connoître la langue & à suivre le goût dominant.

Voilà à quoi se réduit l'ouvrage du P. *André*, du moins quant à ce qui regarde le Beau dans les ouvrages d'esprit. Cet auteur est celui qui, jusqu'à présent, a le mieux approfondi cette matiere, en a mieux connu l'étendue & la difficulté, en a posé les principes les plus vrais & les plus solides, & celui de tous qui mérite le plus d'être lu.

BEAU, JOLI : le beau opposé à joli, dit M. *Diderot*, est grand, noble & régulier ; on l'admire : le joli est fin, délicat ; il plaît. Le beau, dans les ouvrages d'esprit, suppose de la vérité dans le sujet, de l'élévation dans les pensées, de la justesse dans l'expression, de la nouveauté dans le tour, & de la régularité dans la conduite : l'éclat, la finesse, & la singularité suffisent pour les rendre jolis. Il y a des choses qui peuvent être indifféremment jolies ou belles : telle est la comédie : il y en a d'autres qui ne peuvent être que belles ; telle est la tragédie.

Il y a quelquefois plus de mérite à trouver une jolie chose qu'une belle : dans ces occasions, une chose ne mérite le nom de *belle*, que par l'importance de son objet ; & une chose n'est appelée *jolie*, que par le peu de conséquence du sien. On ne fait attention alors qu'aux avantages, & l'on perd de vue la difficulté de l'invention.

Il est si vrai que le beau emporte une idée de grand, que le même objet que nous avons appelé *beau*, ne nous paroît plus que joli, s'il étoit exécuté en petit. L'esprit

est un *faiseur de jolies choses* ; mais c'est l'ame qui produit les grandes : les traits ingénieux ne sont ordinairement que jolis , & il y a de la beauté par-tout où l'on remarque du sentiment. Celui qui dit d'une belle chose qu'elle est belle , ne donne pas une grande preuve de discernement ; celui qui dit qu'elle est jolie , est un sot , ou ne s'entend pas.

BELLES-LETTRES : ce mot désigne , en général , l'étude de la grammaire , de la géographie , de la morale , de la poésie , de l'éloquence , de l'histoire , de la mythologie , & des langues sçavantes.

On distingue les sciences abstraites d'avec les belles-lettres. L'étude de celles-ci est plus variée , plus agréable ; l'étude des hautes sciences est plus pénible & plus utile ; mais on ne peut les acquérir à un degré éminent , sans la connoissance des belles-lettres , & l'on ne peut guère se distinguer dans les lettres sans une connoissance des sciences proprement dites. Les unes & les autres ont entr'elles l'enchaînement , les liaisons & les rapports les plus étroits. Quoique les Muses président , les unes à la poésie & à l'histoire , les autres à la dialectique , à la géométrie , à l'astronomie , on les a toujours regardées comme des sœurs inséparables , qui ne forment qu'un seul chœur.

Diâ. Dans les beaux siècles d'Athènes & de
Encycl. Rome , les lettres fleurirent avec les sciences , & marcherent toujours de front. Dans le dernier siècle , si glorieux à la France à cet égard , l'intelligence des langues sçavantes , l'étude de la nôtre furent les premiers

Fruits de la culture de l'esprit. Pendant que l'éloquence de la chaire & celle du barreau brilloient avec tant d'éclat ; que la poésie étaloit tous ses charmes ; que l'histoire se faisoit lire avec avidité dans ses sources & dans des traductions élégantes ; que l'antiquité sembloit nous dévoiler ses trésors ; qu'un examen judicieux portoit par-tout le flambeau de la critique : la philosophie reformoit les idées ; la physique s'ouvroit de nouvelles routes pleines de lumieres : les mathématiques s'élevoient à la perfection ; enfin les belles-lettres & les sciences s'enrichissoient mutuellement par l'intimité de leur commerce.

Les sciences ne sçauroient subsister dans un pays que les lettres n'y soient cultivées. Sans elles une nation seroit hors d'état de goûter les sciences, & de travailler à les acquérir. Aucun particulier ne peut profiter des lumieres des autres , & s'entretenir avec tous les écrivains de tous les pays & de tous les tems, s'il n'est versé dans les belles-lettres, ou du moins si des gens de lettres ne lui servent d'interprete. Faute d'un tel secours, le voile qui cache les sciences, devient impénétrable.

Disons encore que les principes des sciences seroient trop rebutans , si les lettres ne leur prêtoient des charmes. Elles embellissent tous les sujets qu'elles touchent ; les vérités dans leurs mains deviennent plus sensibles par les tours ingénieux , par les images riantes, & par les fictions même sous lesquelles elles les offrent à l'esprit ; elles répandent des fleurs sur les matieres les plus

abstraites, les plus arides, & sçavent les rendre intéressantes. Personne n'ignore avec quel succès les sages de la Grèce & de Rome employèrent les ornemens de l'éloquence dans leurs écrits philosophiques. Les Scoliaſtes au lieu de marcher sur leurs traces, n'ont conduit personne à la science de la sagesse ou à la connoissance de la nature. Leurs ouvrages sont un jargon également inintelligible, & méprisé de tout le monde.

Ibid.

Mais si les lettres servent de clef aux sciences, les sciences de leur côté concourent à la perfection des belles-lettres. La grammaire, l'éloquence, la poésie, l'histoire, en un mot toutes les parties de la littérature seroient défectueuses, si les sciences ne les réformoient & ne les perfectionnoient : elles sont sur-tout nécessaires aux ouvrages didactiques, en matiere de rhétorique, de poétique & d'histoire. Pour y réussir, il faut être philosophe autant qu'homme de lettres. Aussi, dans l'ancienne Grèce, l'érudition polie & le profond sçavoir étoient réunis dans les génies du premier ordre. *Socrate* cultivoit également la philosophie, l'éloquence & la poésie. *Xénophon*, son disciple, sçut allier dans sa personne l'orateur, l'historien & le sçavant, avec l'homme d'état, l'homme de guerre & l'homme du monde. Au seul nom de *Platon*, toute l'élévation des sciences, & toute l'aménité des lettres se présente à l'esprit. *Aristote*, ce génie universel, porta la lumière, & dans tous les genres de littérature, & dans toutes les parties des sciences.

Lucrece, parmi les Romains, employa

les Muses Latines à chanter les matieres philosophiques. *Varron*, l'homme le plus sçavant de son pays, partageoit son loisir entre la philosophie, l'histoire, l'étude des antiquités, les recherches de la grammaire & les délassemens de la poësie. *Brutus* étoit philosophe, orateur, & possédoit à fonds la jurisprudence. *César* étoit poëte, historien & orateur, avant d'étudier l'art de la guerre. *Cicéron*, qui porta jusqu'au prodige l'union de l'éloquence & de la philosophie, déclaroit lui-même que s'il avoit un rang parmi les orateurs de son siècle, il en étoit plus redevable aux promenades de l'Académie, qu'aux écoles des rhéteurs ; tant il est vrai que la multitude des talens est nécessaire pour la perfection de chaque talent en particulier, & que les lettres & les sciences ne peuvent souffrir de divorce.

Enfin, si les sçavans & les littérateurs ont des liaisons intimes par des intérêts & des besoins mutuels, ils se conviennent encore par la ressemblance de leurs occupations, par la supériorité des lumieres, par la noblesse des vues, & par leur genre de vie, honnête, tranquille & retiré.

J'ose donc dire sans préjugé, en faveur des lettres & des sciences, que ce sont elles qui font fleurir une nation, & qui répandent dans le cœur des hommes les règles de la droite raison, & les semences de douceur, de vertu & d'humanité, si nécessaires au bonheur de la société. *Voy. LITTÉRATURE.*

BIBLIOGRAPHE : ce mot, qui vient du grec, signifie une personne versée dans la

connoissance & le déchiffrement des anciens manuscrits, sur l'écorce des arbres, sur le papier & sur le parchemin. *Scaliger, Sau-maise, Casaubon, Sirmond, Pétau & Mabillon*, étoient habiles dans cette sorte de science à laquelle on donne le nom de *bibliographie*.

BIBLIOMANE : on donne ce nom à une personne possédée de la fureur des livres. Ce mot se prend presque toujours en mauvaise part, & désigne moins un homme qui se procure des livres pour s'instruire, qu'un homme qui s'en procure uniquement pour les avoir, pour en repaître sa vue : toute sa science se borne à connoître s'ils sont bien reliés, & d'une bonne édition. Cette passion se nomme *bibliomanie*. « L'a-
» mour des livres, dit M. d'*Alembert*, n'est
» estimable que dans deux cas ; 1^o lorsqu'on
» sçait les estimer ce qu'ils valent, qu'on
» les lit en philosophe, pour profiter de ce
» qu'il peut y avoir de bon, & rire de ce
» qu'ils contiennent de mauvais ; 2^o lorsqu'on les possède pour les autres, autant
» que pour soi, & qu'on leur en fait part
» avec plaisir & sans réserve.

» J'ai ouï dire à un des plus beaux esprits
» de ce siècle, qu'il étoit parvenu à se faire,
» par un moyen assez singulier, une biblio-
» theque très-choisie, assez nombreuse, &
» qui pourtant n'occupoit pas beaucoup de
» place. S'il achete, par exemple, un ou-
» vrage en douze volumes, où il n'y ait
» que six pages qui méritent d'être lues, il
» sépare ces six pages du reste, & jette

» l'ouvrage au feu ; cette maniere de se
 » former une bibliotheque m'accommode-
 » roit assez.

» La passion d'avoir des livres est quel-
 » quefois poussée jusqu'à une avarice très-
 » sordide. J'ai connu un fou qui avoit conçu
 » une extrême passion pour tous les livres
 » d'astronomie , quoi qu'il ne sçût pas un
 » mot de cette science : il les achetoit à un
 » prix exorbitant , & les renfermoit propre-
 » ment dans une cassette sans les regarder.
 » Il ne les eût pas prêtés, ni même laissés voir
 » à M. *Halley* ou à M. *Lemonnier*, s'ils en
 » eussent eu besoin. Un autre faisoit relier
 » les siens très-proprement ; &, de peur de
 » les gâter, il les empruntoit à d'autres, quand
 » il en avoit besoin , quoiqu'il les eût dans
 » sa bibliotheque. Il avoit mis sur la porte
 » de sa bibliotheque : *Ite ad vendentes*.

» En général la bibliomanie , à quelques
 » exceptions près , est comme la passion
 » des tableaux , des curiosités , des maisons :
 » ceux qui les possèdent, n'en usent guère. »

BIBLIOTHÉCAIRE : on appelle ainsi
 celui qui est préposé à la garde , au soin ,
 au bon ordre , à l'accroissement des livres
 d'une bibliotheque. Il y a peu de fonctions
 littéraires , qui demandent autant de talens.
Voyez l'article suivant.

BIBLIOTHEQUE, ou **COLLECTION**
DE LIVRES. Ce qui existe , ce qui arrive ,
 ce qu'on peut dire , faire ou imaginer , tout
 enfin étant matiere de livres , la vie la plus
 longue & l'étude la plus assidue ne mettent
 que difficilement en état d'en acquérir la

connoissance. Un homme de lettres doit cependant s'en faire un plan méthodique, afin de pouvoir caractériser & réduire à des classes convenables ce nombre prodigieux d'écrits qu'on a donnés, & qu'on donne tous les jours au public : autrement il est exposé à errer perpétuellement dans l'immensité de la littérature, comme dans un labyrinthe plein de routes confuses.

Ce système, ou plan méthodique, consiste à diviser & sous-diviser en diverses classes tout ce qui fait l'objet de nos connoissances, chacune des classes primitives pouvant être considérée comme un tronc qui porte des branches, des rameaux & des feuilles. La difficulté à surmonter pour établir entre toutes ces parties l'ordre qui leur convient, est, 1° de fixer le rang que les classes primitives doivent tenir entr'elles ; 2° de rapporter à chacune d'elles la qualité immense de branches, de rameaux & de feuilles qui lui appartiennent.

Ces divisions, & ces sous-divisions, une fois établies, forment ce qu'on nomme *système bibliographique*, & s'appliquent à l'arrangement des livres, soit dans une bibliothèque, soit dans un catalogue. Un des avantages que l'on retire de ces divisions & sous-divisions bien établies, est de trouver avec facilité les livres que l'on cherche dans une bibliothèque & dans un catalogue ; elles procurent aussi à l'homme de lettres le moyen de connoître assez promptement ce qu'on a écrit de meilleur sur les matieres qu'il étudie, ou qu'il se propose d'étudier.

M. *Martin*, un de nos meilleurs bibliographes, divise toute la littérature en cinq classes primitives ; sçavoir :

La *Théologie*, la *Jurisprudence*, les *Sciences & Arts*, les *Belles-lettres*, & l'*Histoire*, & sous-divise chacune de ces classes de la maniere que voici :

La *Théologie*, en *Ecriture sainte*, *conciles*, *peres de l'Eglise Grecs & Latins*, & *théologiens*. Ces derniers se divisent en *Scholastiques*, *Moraux*, *Catéchétiques* ou *Instructifs*, *Prédicateurs*, *Mystiques* & *Polémiques*, ou qui ont écrit pour la défense de la Religion ;

La *Jurisprudence*, en *droit canonique & civil* ;

Les *Sciences & Arts* en *philosophie*, *médecine*, *mathématiques & arts*, tant *libéraux* que *mécaniques* ; la *philosophie* renferme les philosophes anciens & modernes, la logique, la morale, l'œconomie, la politique, la métaphysique, la physique & l'histoire naturelle. La *médecine* comprend l'anatomie, la chirurgie, la pharmacie, la chymie & l'alchymie. Les *mathématiques* se divisent en *Traités d'arithmétique*, *d'algèbre*, *de géométrie*, *d'astronomie*, *d'hydrographie* ou science de la navigation, *d'optique*, *de musique* & *de mécanique*. Les *Arts* se divisent en *art de la mémoire*, *de l'écriture*, *de l'imprimerie*, *du dessein*, *de la peinture*, &c.

Les *Belles-lettres* en *grammaire*, *rhétorique*, *poétique*, *philologie*, *polygraphes*.

La *poétique* comprend tous les ouvrages

de poësie; la *rhétorique*, tous ceux de l'art oratoire; la *philologie*, toutes les critiques & dissertations; les *polygraphes*, la géographie, les voyages, &c.

L'*Histoire*, en *histoire ecclésiastique* & en *histoire profane*.

BIENSÉANCE : il y a une bienséance pour le discours comme pour les mœurs; & cette bienséance consiste à observer dans le discours les égards que l'orateur ou le poëte doit avoir aux tems, aux lieux, aux personnes, & à mille conjonctures plus ou moins relatives à son sujet, & à conformer son style avec les matieres qu'il traite, parce que chaque ouvrage, chaque passion, chaque profession, chaque dignité, chaque situation de fortune, demandent des pensées & des expressions toutes différentes.

Cicéron n'a dit qu'un mot des bienséances. *Quintilien* ne parle que de celles qui regardent le style; & la plupart des modernes n'ont traité cette matiere que très-superficiellement. Nous parlerons des bienséances de tout genre; mais nous nous contenterons d'en indiquer les principales parties; car ce sujet est si vaste qu'il demanderoit un volume à part.

Les deux passages suivans, tirés de Sermons du P. *Bourdaloue*, donneront une idée de la premiere espece de bienséances qu'on doit observer. Cet orateur dit, en parlant à la cour, sur l'ambition : « Plus votre rang » vous distingue des autres, plus vous devez » vous en approcher; plus vous devez, » pour user de cette expression, vous humilifier; plus vous devez avoir de dou-

» ceur, de modération, de charité. Si j'in-
» siste sur cette morale, & si je le fais avec
» la sainte liberté de la chaire, vous ne
» pouvez la condamner. Quand je parle aux
» peuples, mon ministère m'oblige à leur
» apprendre le respect & l'obéissance qu'ils
» vous doivent ; mais, puisque je vous parle
» dans cette cour, puisque je parle à des
» grands, je dois leur dire ce qu'ils doivent
» aux peuples, &c. » On voit que le P. Bour-
» daloue se conforme aux personnes devant
» qui il parle & aux lieux où il se trouve ;
» mais les bienséances me paroissent encore
» mieux marquées dans le morceau qui suit.
» Il s'agit de l'impossibilité qu'on prétexte de
» pouvoir rompre certains attachemens cri-
» minels ; cet orateur en démontre ainsi le
» faux :

» Je ne le puis, dites-vous ; vous ne le
» pouvez ? Et moi, je prétends, souffrez
» cette expression ; oui, je prétends qu'en
» parlant de la sorte, vous mentez au Saint
» Esprit, & vous faites outrage à sa grace.
» Voulez-vous que je vous en convainque,
» mais d'une manière sensible & à laquelle
» vous avouerez que le libertinage n'a rien
» à opposer ? Ce ne sera pas pour vous con-
» fondre, mais pour vous instruire comme
» mes frères, & comme des hommes dont
» le salut doit m'être plus cher que ma vie
» même : *Non ut confundam vos*. La dispo-
» sition où je vous vois m'est favorable pour
» cela ; & Dieu m'a inspiré d'en profiter.
» Elle me fournit une démonstration vive,
» pressante, à quoi vous ne vous attendez
» pas, & qui s'offrira pour votre condam-

» nation, si vous n'en faites le motif de
» votre conversion. Ecoutez-moi, & jugez-
» vous.

» Il y en a parmi-vous, & Dieu veuille
» que ce ne soit pas le plus grand nombre !
» qui se trouvent, au moment que je parle,
» dans des engagements de péché, si étroits,
» à les en croire, & si forts qu'ils désespe-
» rent de pouvoir jamais briser leurs liens.
» Leur demander que pour le salut de leur
» ame, ils s'éloignent de telle personne,
» c'est, disent-ils, leur demander l'impossi-
» ble. Mais cette séparation sera-t-elle im-
» possible, dès qu'il faudra marcher pour le
» service du Prince à qui nous faisons toute
» gloire d'obéir ? Je m'en tiens à leur té-
» moignage. Y en a-t-il un d'eux, qui, pour
» donner des preuves de sa fidélité & de
» son zèle, ne soit déjà disposé à partir &
» à quitter ce qu'il aime ? Au premier bruit
» de la guerre qui commence à se répandre,
» chacun s'engage, chacun pense à se met-
» tre en route ; point de liaison qui le re-
» tienne ; point d'absence qui lui coûte, &
» dont il ne soit résolu de supporter tout
» l'ennui. Si j'en doutois pour vous, je vous
» offenserois ; & quand je le suppose comme
» indubitable, vous recevez ce que je dis
» comme un éloge, & vous m'en sçavez
» gré. Je ne compare point ce qu'exige de
» vous la loi du monde, & ce que la loi
» de Dieu vous commande. Je sçais qu'en
» obéissant à la loi du monde, vous con-
» serverez toujours la même passion dans le
» cœur, & qu'il y faut renoncer pour Dieu ;
» & certes, il est bien juste qu'il y ait de

» la différence entre l'un & l'autre, & que
» j'en fasse plus pour le Dieu du ciel que
» pour les Puissances de la terre. Mais je
» veux seulement conclure de-là que vous
» imposez donc à Dieu, quand vous pré-
» tendez qu'il n'est pas en votre pouvoir de
» ne plus rechercher le sujet criminel de
» votre désordre, & de vous tenir au moins
» pour quelque tems, & pour vous éprou-
» ver vous-mêmes, loin de ses yeux & de
» sa présence; car, encore une fois, vous
» retiendra-t-il, quand l'honneur vous ap-
» pellera? Avec quelle promptitude vous
» verra-t-on courir & voler au premier or-
» dre que vous recevrez, & que vous vous
» estimerez heureux de recevoir? Quicon-
» que auroit un moment balancé, seroit-il
» digne de vivre? Oseroit-il paroître dans
» le monde? N'en deviendrait-il pas la fable
» & le jouet, &c? »

Avec quel art ce grand orateur n'observe-t-il pas ici les égards qu'il doit & à son ministère & à son auditoire! Il corrige ce que ses premières expressions paroissent avoir de choquant: il ne veut qu'instruire & ne pas confondre; il les rend eux-mêmes leurs propres juges. Quel tour ingénieux pour les intéresser, en réveillant leur ardeur pour la gloire, & leur amour pour leur Souverain! Il n'y a qu'un mot du Prince; mais ce mot est un éloge & du prince & de la nation. Toutes les expressions sont mesurées, les peintures naturelles, les sentimens honorables à ceux dans lesquels il reconnoît qu'ils résident; mais ces ménagemens & ces bienféances sont, sans pré-

judice de la sévérité de la morale & de la solidité du raisonnement. Au contraire, l'orateur n'en tire qu'avec plus de force la conséquence qu'il s'étoit proposée.

1^o Il y a des bienéances qui regardent des corps entiers, ou même des nations, & que les grands orateurs n'ont garde de négliger. Il n'appartient qu'à des auteurs médiocres d'étendre à toute une nation des caractères souvent imaginaires, & qui, quand ils seroient vrais, ne peuvent après tout être pris que dans une universalité morale. Si l'intérêt d'une cause, ou même de la vérité, exige qu'on dise des choses défavantageuses de toute une société, il faut les adoucir & les compenser par des correctifs placés à propos. Voyez comment *Cicéron*, dans son Plaidoyer pour *Flaccus*, accorde aux Grecs la gloire de l'éloquence & des lettres, avant que de suspecter leur sincérité, & de récuser leur témoignage qui pouvoit être défavorable à sa partie. *M. Massillon*, parlant du penchant que les peuples, & surtout les François, ont à copier les exemples des grands, s'exprime avec cette réserve :

*Petit-
Carême.*

» Notre nation sur-tout, ou plus vaine
 » ou plus frivole, comme on l'en accuse,
 » ou pour parler plus équitablement, & lui
 » faire plus d'honneur, plus attachée à ses
 » maîtres, & plus respectueuse envers les
 » grands, se fait une gloire de copier leurs
 » mœurs, comme un devoir d'aimer leur
 » personne. On est flatté d'une ressemblance
 » qui, nous rapprochant de leur conduite,
 » semble nous rapprocher de leur rang. Tout
 » devient honorable d'après de grands mo-
 » dèles ;

» dèles ; & souvent l'ostentation toute seule
 » nous jette dans des excès auxquels l'in-
 » clination se refuse. La ville croiroit dégé-
 » nérer, en ne copiant pas les mœurs de la
 » cour. Le citoyen obscur, en imitant la
 » licence des grands, croit mettre à ses
 » passions le sceau de la grandeur & de la
 » noblesse ; & le désordre, dont le goût lui-
 » même se lasse bientôt, la vanité le per-
 » pétue. »

2° Il y a des bienséances dûes à l'âge.
 On n'ignore pas combien la vieillesse est
 respectable, & quelle décence un jeune
 orateur sur-tout, doit marquer en présence
 de gens qui ont sur lui cette supériorité.

3° Un orateur célèbre & accrédité man-
 queroit de bienséance, s'il faisoit valoir les
 avantages qu'il pourroit avoir sur un autre
 qui lui cède en âge & en réputation. Il doit
 user de ménagemens, comme fit *Cicéron* à
 l'égard d'*Atratinus*, jeune homme qui se
 portoit accusateur contre *Célius* que *Ci-
 céron* défendoit.

4° Un écrivain, soit orateur, soit poète,
 manqueroit essentiellement aux bienséances,
 s'il parloit trop souvent de soi. Rien ne donne
 tant de dépit, & n'inspire souvent tant d'a-
 version au lecteur. Voyez ÉGOÏSME.

5° Les égards dûs au sexe ne sont pas
 moins fondés sur la décence & sur la poli-
 tesse des mœurs. Quand *Cicéron* veut par-
 ler, même un peu vivement, contre la con-
 duite de *Clodia*, accusatrice de *Célius*, il ne
 parle pas, pour ainsi dire, en son nom, mais
 par une figure que les rhéteurs nomment
prosopopée. Il emprunte la voix d'*Appius*

Clodius, un des ancêtres de cette femme ; pour lui reprocher ses désordres. Il n'est pas tout-à-fait si réservé envers *Fulvie*, femme d'*Antoine* ; mais on sçait aussi combien lui coûta cher sa liberté , ou , si l'on veut, son manque d'égards.

M. de *Voltaire* nous donne un exemple très-marqué de ces sortes de bienféances. Dans la *Henriade*, le roi de Navarre, que le poète suppose envoyé par *Henri III* vers *Elizabeth*, reine d'Angleterre, pour lui demander du secours contre la Ligue, faisant à cette princesse le portrait de *Catherine de Médicis*, l'avoit terminé par ces deux vers :

Possédant en un mot, pour n'en pas dire plus,
Les défauts de son sexe & peu de ses vertus.

L'idée; que présentent ces mots *les défauts de son sexe*, dans un discours adressé à une reine, paroît choquer les bienféances; aussi le héros la corrige-t-il sur le champ, en disant :

Henria- Ce mot m'est échappé : je parle avec franchise.
de, ch. 2. Dans ce sexe, après tout, vous n'êtes pas comprise.
L'auguste *Elizabeth* n'en a que les appas.

Le ciel, qui vous forma pour régir des Etats,
Vous fait servir d'exemple à tous tant que nous
sommes ;

Et l'Europe vous compte au rang des plus grands
hommes.

Un auteur qui dans un Lettre, une Epître ou tout autre Ouvrage, entretiendrait une femme de choses qui ne sont point du ressort de son sexe, comme s'il lui parloit de politique,

de géométrie, d'astronomie, ou d'autres sciences abstraites, blefferoit les bienféances, à moins que la femme à laquelle il s'adresseroit, ne fût reconnue pour posséder la science abstraite dont il l'entretiendrait; ce qu'il faudroit d'ailleurs annoncer au commencement de l'ouvrage, comme l'a pratiqué M. de *Voltaire* dans toutes les pièces qu'il a adressées à madame la marquise du *Châtelet*.

6° Le même auteur nous montrera comment on doit observer les égards dûs au rang & à la puissance. Dans le même Discours à la reine *Elizabeth*, le roi de Navarre rapporte que, pendant le massacre de la *S. Barthelemi*, *Charles IX* lui-même, excité par son frere, le duc d'Anjou, avoit trempé ses mains dans le sang de ses sujets Protestans :

Que dis-je ? ô crime ! ô honte ! ô comble de nos maux !

Le Roi, le Roi lui-même au milieu des bourreaux,
Poursuivant des pros crits les troupes égarées,
Du sang de ses sujets fouilloit ses mains sacrées;
Et ce même *Valois* que je sers aujourd'hui,
Ce Roi qui, par ma bouche, implore votre appui,
Partageant les forfaits de son barbare frere,
A ce honteux carnage excitoit sa colere.

Le récit de ces cruautés n'étoit pas propre à disposer en faveur de *Henri III* la reine d'Angleterre, extrêmement attachée au Protestantisme : aussi le roi de Navarre, qui venoit de se réconcilier avec ce monarque, l'excuse-t-il incontinent, en rejetant sur la

force de l'exemple & sur la foiblesse de l'âge les cruautés auxquelles il s'étoit laissé aller :

Non qu'après tout , *Valois* ait un cœur inhumain.
Rarement dans le sang il a trempé sa main.
Mais l'exemple du crime affiégoit sa jeunesse ;
Et sa cruauté même étoit une foiblesse.

M. *Massillon* use de la même précaution dans l'éloge funébre d'un grand roi dont il ne pouvoit dissimuler les foiblesse. « Hélas ; qu'est-ce que la jeunesse des » rois , dit-il dans l'Oraison funébre de » *Louis XIV* ? une saison périlleuse , où les » passions commencent à jouir de la même » autorité que le souverain , & à monter » avec lui sur le trône. Et que pouvoit at- » tendre *Louis* , sur-tout dans ce premier » âge. L'homme le mieux fait de sa cour , » tout brillant d'agréments & de gloire ; » maître de tout vouloir , & ne voulant rien » en vain ; voyant naître tous les jours sous » ses pas des plaisirs nouveaux , qui atten- » doient à peine ses desirs ; ne rencontrant » autour de lui que des regards toujours » trop instruits à plaire , & qui paroissent » tous réunis & conjurés pour plaire à lui » seul ; environné d'apologistes des passions » qui souffloient encore le feu de la vo- » lupté , & qui cherchoient à effacer ces » premières impressions de vertu , en don- » nant des titres d'honneur à la licence ; au » milieu d'une cour polie , où la mollesse & » le plaisir ont trouvé de tout tems le secret » de s'allier , & même d'aller de pair avec

» la valeur & le courage ; & enfin dans un
» siècle où le sexe , peu content d'oublier
» sa propre pudeur , semble même défier ce
» qui peut en rester encore dans ceux à qui
» il veut plaire..... Mais sortons de ces
» tems de ténèbres si inévitables aux rois ,
» & si ordinaires aux autres hommes. Pé-
» rissent, & soient à jamais effacés de notre
» souvenir , ces jours qu'il a effacés par ses
» larmes & par sa piété , & que le Seigneur
» a sans doute oubliés. »

On voit avec quel art tous ces correctifs sont amenés ; & il est bon d'observer à cet égard que les correctifs doivent suivre immédiatement les idées que l'on veut adoucir , ou du moins n'en être pas absolument trop éloignés ; car ces idées pourroient faire des impressions si défavantageuses , que le mal deviendrait incurable.

7° Les dignités exigent aussi des bien-séances dont l'éloquence peut tirer de très-grands avantages. On s'insinue aisément dans l'esprit de ses auditeurs , en respectant en eux les titres qu'y a mis la naissance ou le mérite , & que le monde a coutume d'honorer : non que ces égards doivent dégénérer en une basse adulation , mais parce que des éloges dispensés à propos , previennent toujours favorablement les hommes , & qu'il est peut-être aussi mésséant de ne vouloir rien louer , que d'affecter de louer tout. Les exemples de ces bien-séances ne sont pas rares dans les discours qu'on adresse , soit aux puissances , soit à des corps entiers ; soit à des personnages illustres , revêtus de dignités ecclésiastiques , militaires ou civiles.

Les anciens n'en ont pas moins reconnu la nécessité que les modernes. *Cicéron* ne parle presque jamais du Sénat, du peuple Romain, des citoyens illustres soit morts, soit vivans, sans les intéresser par quelque éloge délicat.

8° Les lieux exigent aussi des bienséances. Un avocat qui parle devant des juges respectables, un prédicateur qui parle dans la Maison du Seigneur, un académicien qui prononce un Discours dans une séance publique, doivent ne se rien permettre qui ne soit convenable au lieu où ils se trouvent, & ne rien laisser échapper à leur plume ou à leur langue, qui ne soit digne de la fonction qu'ils remplissent.

9° Les bienséances relatives à la situation des personnes, sont dictées & réglées par les circonstances. Dans un heureux succès, on n'aborde point un ami avec un air froid & des discours tristes : l'enjouement & la gaieté ne seroient pas moins indécentes pour le consoler d'une infortune. Il y auroit plus que de l'indécence ; il y auroit de l'inhumanité à écraser un malheureux par des plaisanteries : *Adversus miseros inhumanus est jocus*, dit *Quintilien*.

10° Enfin il y a les bienséances du style qui consistent à parler de chaque chose avec convenance. Chaque genre d'ouvrage a un style qui lui est propre ; & chaque sujet une manière d'être traité qui lui est particulière. Le style de l'ode ne convient pas à la fable ; un sujet badin ne demande pas un style sérieux. Il ne faut jamais dire que ce qu'il faut, & de la manière dont il le faut : s'écarter de cette règle, c'est manquer à la

bienfiance du style. Nous traitons cette sorte de bienfiance dans l'article PROPRIÉTÉ.

BILLET : petite Lettre en prose ou en vers , écrite sans cérémonie à quelqu'un qu'on n'est pas à portée de voir dans le moment , ou à qui l'on a quelque chose à communiquer.

On n'écrit des billets qu'aux personnes avec lesquelles on vit familièrement ; aussi n'y emploie-t-on pas cette formule, inventée sans doute par la bassesse , par laquelle on termine communément les Lettres ordinaires. Le style de ces petits ouvrages doit être aisé , naturel , & toujours analogue au sujet. Les billets en vers doivent finir par quelque pensée saillante ou agréable, comme l'épigramme ou le madrigal : autant vaudroit-il les écrire en prose , s'ils n'ont autre chose que la rime qui les distingue.

Voici un billet que *M. de Voltaire* écrivit un jour à *M. Destouches* , auteur de la comédie qui a pour titre *Le Glorieux* , pour l'engager à venir dîner chez lui :

Auteur solide , ingénieux ,
 Qui du théâtre êtes le maître ,
 Vous qui fites le *Glorieux* ,
 Il ne tiendrait qu'à vous de l'être :
 Je le ferai , j'en suis tenté ,
 Si demain ma table s'honore
 D'un convive aussi souhaité ;
 Mais je sentirai plus encore
 De plaisir que de vanité.

Le jeu de mots, qui régné dans ces vers ;

n'y est point déplacé. Ces sortes d'allusions sont permises dans ces petits ouvrages de société qui n'ont aucun air de prétention. Voyez JEU DE MOTS.

Les billets en prose doivent être courts : il faut que celui qui écrit aille tout de suite au fait, & qu'il l'expose d'une manière claire & précise. Rien ne paroît plus aisé que de composer un billet : cependant on en voit peu dans la société, qui ne soient pleins de phrases parasites & de mots inutiles ; cela ne vient que du défaut d'exercice. On devroit donc s'accoutumer de bonne heure à écrire ; & la meilleure manière pour réussir, c'est de choisir pour modèle un bon écrivain, de le lire avec attention, de traiter ensuite le même sujet que l'auteur a traité, & de confronter après cela les deux ouvrages ; c'est la méthode qu'enseigne *Quintilien*, & qu'il avoit lui-même mise en pratique. Voyez LANGAGE.

BIOGRAPHE : ce nom, qui vient du grec, est consacré, dans la littérature, pour signifier un auteur qui a écrit la Vie d'un ou de plusieurs hommes célèbres ; tels sont parmi les anciens, *Plutarque*, *Suétone*, *Cornelius Nepos*, qui ont écrit la Vie de quelques hommes illustres ; tels sont encore, parmi les modernes, *Grégorio Létî*, qui nous a donné les Vies d'*Elizabeth*, reine d'Angleterre ; de *Charles V*, roi de France ; du pape *Sixte V*, &c ; *M. de Voltaire*, qui a écrit l'Histoire de *Charles XII*, roi de Suède ; celle du *Czar Pierre le Grand* ; *M. Duclos*, de l'Académie Française, qui

à publié la Vie de *Louis XI*, & celle de *François I*. Voyez HISTORIEN.

BON-GOUT Voyez GOUT.

BON-MOT, est une pensée vivement conçue, dont la justesse & l'à-propos font tout le mérite.

On distingue plusieurs sortes de bons-mots. Il y en a qui consistent dans la noblesse & le sentiment, & qu'on peut appeler de *beaux-mots*. Telle est la réponse si connue de *Louis XII* aux courtisans qui essayoient d'animer son ressentiment contre les seigneurs qui lui avoient été contraires avant qu'il montât sur le trône : *Il ne convient pas, dit-il, au roi de France de venger les injures faites au duc d'Orléans.*

Telle est encore la réponse d'*Alexandre* à *Parménion*, qui lui disoit que, s'il étoit *Alexandre*, il accepteroit les offres de *Darius*. . . . *Et moi je les refuse, parce que je ne suis point Parménion.*

Il y en a qui consistent dans la force & la hardiesse. M. le duc d'Orléans, régent, ayant mis quelques impositions sur le Languedoc, &, fatigué des remontrances d'un député des Etats de cette province, lui dit avec vivacité : « Eh ! quelles sont vos forces, pour vous opposer à mes volontés ? Que pouvez-vous faire ? » *Obéir & haïr*, répondit le député.

Une pensée naïve, qui présente deux sens, est souvent un bon-mot. Telles sont les deux réponses suivantes. « Pourquoi n'a-t-on pas encore mis des gardes-sous à ce pont, » dit un intendant de Province à quelque juge ou consul de village ? *C'est qu'on*

ne pensoit pas que vous y passeriez si-tôt ; répondit le villageois. « Votre mere est-elle » venue à Rome, » dit un jour l'empereur *Auguste* à un jeune étranger qui lui ressembloit beaucoup ? *Non, seigneur ; mais mon pere y est souvent venu.*

Une heureuse application fait un bon-mot. Madame de Pontac, sœur de M. de Thou, (lequel, comme on sçait, fut décapité sous le ministere du cardinal de Richelieu,) considérant, un jour, dans l'église de Sorbonne, le tombeau du cardinal, dit ces paroles de l'Ecriture : *Domine, si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus.*

Le bon-mot ne consiste souvent que dans une comparaison ingénieuse ou plaisante, comme on peut en juger par les deux exemples suivans. M. le Camus, évêque du Bel-lay, qui n'aimoit pas les moines, disoit qu'il falloit se méfier de leurs révérences, parce qu'elles sont toujours intéressées : *Les moines, ajoûtoit-il, ressemblent à des cruches, qui ne se baissent que pour se remplir.*

Le mot du duc de Vivone est beaucoup meilleur. C'étoit un des hommes de la cour de Louis XIV, qui avoit le plus de goût & de lecture. Le roi lui dit un jour : « Mais » à quoi vous sert de tant lire ? » Le duc lui répondit : *Sire, la lecture fait à mon esprit ce que vos perdrix font à mes joues.* Ce duc avoit de l'embonpoint & de belles couleurs.

On met au rang des bons-mots, les reparties vives, qu'elles soient flateuses ou mordantes ; les pensées qui offrent deux sens, dont le premier, qui saute d'abord

aux yeux, n'a rien que d'innocent, & dont l'autre, qui est plus caché, renferme une malice ingénieuse ; les pensées plaisantes appliquées à propos ; les saillies, les allusions fines, les réponses adroites. Nous allons donner un exemple de chaque différente espèce de ces bons-mots.

Un Athénien, ayant dit à Anacarsis qu'il étoit un barbare, puisqu'il avoit pris naissance dans la Scythie : *Oui*, répondit celui-ci, *je rougis de ma patrie ; mais la tienne rougit de toi.*

M. de Maupeou, aujourd'hui chancelier, alors premier président du Parlement, répondit à M. de Laverdy, qui paroissoit surpris d'avoir perdu une cause qu'il avoit plaidée avec beaucoup d'éloquence : *Nous n'aurions pas plaidé comme vous ; mais vous auriez jugé comme nous.*

Madame de Châtillon plaidoit contre madame de la Suze. Ces deux dames se rencontrèrent tête à tête dans la salle du palais. M. de la Feuillade, qui donnoit la main à madame de Châtillon, dit d'un ton plaisant à madame de la Suze, qui étoit accompagnée de M. Benferade & de quelques autres poètes : « Madame, vous avez la » rime de votre côté, & nous avons la » raison du nôtre. » Madame de la Suze, piquée de cette raillerie, repartit fièrement & en faisant la mine : *Ce n'est donc pas, monsieur, sans rime ni raison que nous plaidons.*

On peut mettre au nombre des réponses vives & pleines de sel, celle du comte d'Aubigné à madame de Maintenon, sa

ſœur. Fatiguée de l'uniformité de ſa vie, quoiqu'au comble des grandeurs, elle lui dit un jour : « Je n'y peux plus tenir; je voudrois être morte. » *Vous avez donc parole d'épouſer Dieu le Pere*, lui répondit le comte.

M. l'abbé *de la Victoire* diſoit d'un bel-eſprit qui ne mangeoit jamais chez lui, & qui médifoit de tout le monde, qu'il *n'ouvroit jamais la bouche qu'aux dépens d'autrui*.

Un homme avoit les cheveux noirs & la barbe blanche. Chacun demandoit la cauſe de cette différence ? Le poète *S. Amand*, qui étoit de la compagnie de cet homme, ſe tourna vers lui, & lui dit d'un grand ſang froid : *Apparemment, monsieur, vous avez plus travaillé de la mâchoire que du cerveau*.

On peut placer au rang des faillies, le mot ſuivant. *Chapelle*, fort mécontent d'un dîner qu'il avoir pris chez un de ſes amis, ne fut pas plutôt forti de table, qu'il s'approcha de *Bachaumont*, qui avoit été de ce repas, & lui dit à l'oreille, de maniere à ſe faire entendre du maître de la maiſon : *Où irons-nous dîner en ſortant d'ici ?*

Le duc de *Bouillon*, qui, comme on ſçait, avoit conſpiré contre l'État, & que *Louis XIII* venoit de pardonner, rencontra le cardinal *de la Valette*, qui lui dit : *Beati quorum remiſſæ ſunt iniquitates..... Et quorum teſta ſunt peccata*, ajoûta le duc, en faiſant alluſion aux ſoupçons qu'on avoit contre le cardinal.

Le cardinal de *Retz* s'étant jetté aux pieds

du roi après son rappel : « M. le cardinal ,
» lui dit le roi , en le relevant , vous avez
» déjà les cheveux blancs ! » *Sire* , lui ré-
pondit le cardinal , *on blanchit aisément lorsqu'on a le malheur d'être dans la disgrâce de Votre Majesté.*

On peut regarder encore comme une réponse très-adroite , celle que fit le poète *Valher* à *Charles II* , roi d'Angleterre. Après le rétablissement de ce roi sur le trône , ce poète lui présenta des vers. Le roi , les ayant lus , lui reprocha qu'il en avoit fait de meilleurs pour *Cromwel*. . . . *Sire* , répondit *Valher* , *nous autres poètes réussissons mieux en fictions qu'en vérités.*

Un bon-mot en général est aussi-tôt exprimé que conçu , & plutôt imaginé que pensé. Il prévient la méditation & le raisonnement ; & c'est en partie pourquoi tous les bons-mots ne sont pas capables de soutenir la presse. La plupart perdent leur grace dès qu'on les rapporte détachés des circonstances qui les ont fait naître ; circonstances qu'il n'est pas aisé de faire sentir à ceux qui n'en ont pas été les témoins.

Ceux qui ont beaucoup de feu dans l'imagination , & dont l'esprit est propre aux bons-mots , doivent avoir soin de se procurer un fonds de justesse qui ne les abandonne pas même dans leur vivacité : il leur importe encore davantage d'avoir un fonds de vertu qui les empêche de laisser rien échapper qui soit contraire aux bonnes mœurs , à la bienséance , & aux ménagemens qu'ils doivent avoir pour ceux que les bons-mots regardent.

M. l'abbé
Mallet.

BON-SENS (*nécessité du*) dans tous les ouvrages d'esprit. Le bon-sens & la raison sont de tous les lieux, de tous les tems, & doivent entrer dans tous les ouvrages d'éloquence ou de poésie. La singularité éblouit; mais son éclat imposteur se dissipe presque en naissant. Les applaudissemens, qu'elle surprend plutôt qu'elle ne les mérite, se ralentissent bientôt, pour faire place au mépris. L'esprit est plus commun qu'on ne se l'imagine : il fait, à proprement parler, la ressource des génies bornés & superficiels, qui, ne pouvant rien approfondir, & voulant cependant écrire, à quelque prix que ce soit, s'embarrassent peu d'écrire sensément, pourvu qu'ils le fassent d'une manière hardie, nouvelle & extraordinaire.

On ne peut cependant se dissimuler, si l'on ne veut point abuser de ses propres lumières, & se faire illusion à soi-même, que, pour bien écrire, il faut bien penser, c'est-à-dire penser sensément. C'est une vérité dont ceux même qui s'en sont le plus écartés ont été forcés de reconnoître l'évidence, démontrée d'ailleurs par l'estime constante dont certains ouvrages sont & seront toujours en possession, préférablement à d'autres. Les caractères de *la Bruyère* mériteront certainement l'admiration des hommes éclairés, dans dix siècles comme à présent; tandis que d'autres ouvrages, remplis de portraits tracés par l'esprit seul, sont déjà tombés dans l'oubli. On relira mille fois, & toujours avec un nouveau plaisir, les Fables de *La Fontaine*, lorsque celles de M. *La Motte* seront oubliées : & d'où

naîtra cette différence ? Du vrai qui domine dans les bons ouvrages. Or ce vrai n'est que la suite du bon sens : lui seul est le point fixe d'où il faut partir, si l'on ne veut pas s'égarer. Ainsi la règle la plus sûre que puissent suivre tous ceux qui composent, soit en prose, soit en vers, & sur-tout les jeunes gens, c'est de ne point se livrer aux fougues de l'imagination, mais de peser toutes les pensées au poids de la raison ; source unique de beautés les plus solides de toute espèce d'ouvrage. On sçait que *Despréaux* a dit des ouvrages de poésie :

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,

Que toujours le bon-sens s'accorde avec la rime.

Cette maxime est applicable aux ouvrages en prose. La raison doit toujours marcher avec les expressions, & le bon-sens se faire sentir dans toutes les pensées. On n'arrive à ce point qu'à force d'examen, de réflexions & de sévérité sur ses propres productions. (*Voyez CRITIQUE.*) Je n'ignore pas que ces sacrifices coûtent beaucoup à la paresse, & même à l'amour-propre ; mais n'est-on pas assez dédommagé par la certitude & par l'éclat du succès ? D'ailleurs on écrit pour des êtres intelligens, amis de la raison, naturellement portés à l'amour du vrai, du solide ; & c'est se jouer d'eux indignement, ou les mépriser, que de ne pas remplir leur attente à cet égard. Si l'on compte sur leur indulgence, c'est se condamner soi-même, & convenir tacitement

qu'on auroit mieux fait de ne point écrire. Quelle perte seroit-ce après tout pour la société, si elle étoit privée d'une infinité d'ouvrages à la composition desquels la raison n'a jamais présidé ? Ce seroit beaucoup d'ennui de moins, & peut-être d'erreurs & de préjugés qui s'établissent à la faveur du bel-esprit, & qui ne seroient pas si communs, si tous les auteurs, avant que d'écrire, s'étoient imposés la loi de faire provision de bon-sens. *Voyez l'article VRAI, & l'article UTILE.*

BOUQUET. On donne ce nom à des vers adressés à une personne à l'occasion de sa fête. C'est ordinairement un compliment fait pour accompagner les fleurs qu'on est dans l'usage d'offrir, ou pour en tenir lieu quand on n'est pas à portée d'en présenter ; & c'est de-là sans doute que ces vers ont reçu la dénomination de *bouquet*.

Les bouquets font partie des pièces fugitives ; mais ils ne doivent pas y être placés dans un plus haut rang que le madrigal, dont ils doivent avoir la délicatesse. (*Voyez MADRIGAL.*) Tels sont les vers suivans, adressés à une dame, en lui envoyant, le jour de sa fête, un bouquet de fleurs naturelles & artificielles :

Recevez, belle *Iris*, cette offrande légère,
Où la nature & l'art, par des efforts jaloux,
Se réunissent pour vous plaire.
L'art, heureusement téméraire,
Sûr de tromper les yeux, se montre devant vous ;
Et la nature, aujourd'hui sa rivale,

Qui

Qui vous offre à l'envi ses présens les plus beaux,
 Voit avec dépit qu'on l'égale.
 Elle voudroit que l'art, imitant ses travaux,
 En fit un portrait moins fidelle ;
 Mais, ce qui doit la consoler,
 C'est que chez vous elle est si belle,
 Que rien, à cet égard, ne peut lui ressembler.

BOUTS-RIMÉS. On appelle ainsi les vers composés sur des rimes données à remplir. Les donneurs de bouts-rimés choisissent ordinairement les rimes les plus singulières & les plus bizarres qu'ils peuvent trouver, afin d'augmenter les difficultés du poète, qui, pour réussir, doit les remplir d'une manière si naturelle, qu'elles ne paroissent point avoir été données. Voici un exemple de cette sorte de vers :

Toi, dont les ans font les deux tiers de	<i>trente,</i>
Je jure, <i>Iris</i> , qu'au-delà de	<i>quarante,</i>
Mon cœur encor suivra la loi du	<i>tien,</i>
Si ton desir veut s'accorder au	<i>mien.</i>
Feux mutuels rarement à	<i>cinquante</i>
Se font sentir, & jamais à	<i>soixante ;</i>
Chacun alors sent éteindre le	<i>sien :</i>
L'amitié reste, & le cœur n'y perd	<i>rien.</i>
Lors nous lisons l'ouvrage des	<i>Septante :</i>
Peut-être ainsi gagnerons-nous	<i>nonante ;</i>
Puis nous mourrons ensemble, en gens de	<i>bien,</i>
Autant unis que <i>S. Roch</i> & son	<i>chi en.</i>

On faisoit autrefois beaucoup de sonnets en bouts-rimés : ces sortes d'ouvrages étoient sur-tout fort à la mode du tems de *Sarrafin*.

Martial.

& de *Voiture*. Le premier s'en est agréablement moqué dans un petit poëme burlesque, intitulé : *La défaite des Bouts-rimés*. En effet, on peut, sans injustice, les ranger dans la classe de ces sortes d'amusemens d'esprit, dont le plus grand succès ne sçauroit jamais réparer la moindre partie du tems qu'on a perdu à les composer, tels que sont les énigmes, les logogriphes, & leur appliquer ce beau mot d'un ancien : *Turpe est difficiles habere nugas*. L'esprit, gêné par la bizarrerie de la rime, néglige la justesse de la pensée, pour s'occuper uniquement de la versification : qu'en résulte-t-il ? Un assez mauvais composé, mais nullement un sonnet, puisqu'il n'est pas permis d'être médiocre en ce genre, dont le vrai caractère est un mélange de force & de délicatesse, qui demande de l'imagination, de la grandeur dans l'expression, & sur-tout un tour heureux & naturel dans les pensées. Voyez SONNET.

BRIÈVETÉ. Voyez PRÉCISION.

BROCHURE : livre non relié, mais cousu & couvert de papier. On donne ordinairement ce nom aux ouvrages mauvais, ou médiocres, ou frivoles. On dit assez communément, *c'est un liseur de brochures*, pour désigner un homme qui ne lit point de bons livres. On dit encore, *nous sommes inondés de brochures*, pour se plaindre de la quantité de ces petits ouvrages dont la lecture produit deux maux réels ; l'un ; de gâter le goût ; l'autre, d'employer le tems & l'argent qu'on pourroit donner à des livres solides & instructifs. Nous exhortons

les jeunes gens à ne point s'amuser à lire des brochures ; mais à s'accoutumer de bonne heure à la lecture des ouvrages classiques , à les étudier avec réflexion : c'est le seul moyen de se former un goût bon & solide. *Voyez ÉTUDE. LECTURE. CLASSIQUE. GOUT.*

BUCOLIQUE. Ce mot veut dire *Pastoral*, & est consacré aux poésies qui regardent les bergers & les troupeaux. Il vient du grec βούς & κόλον, d'où l'on a formé βουκόλιον, qui signifie *je pais les bœufs* ; & βουκολος, *qui paît les bœufs, bouvier.*

La poésie pastorale ou bucolique est sans doute la plus ancienne de toutes les poésies, parce que la condition de berger est la plus ancienne de toutes les conditions. Il est assez vraisemblable que ces premiers pasteurs s'aviserent, dans la tranquillité & l'oïfiveté dont ils jouissoient, de chanter leurs plaisirs & leurs amours ; & il étoit naturel qu'ils fissent souvent entrer dans leurs chansons, les troupeaux, les bois, les fontaines, & tous les objets qui leur étoient les plus familiers. Ils vivoient, à leur manière, dans une grande opulence : ils n'avoient personne au-dessus de leur état : ils étoient, pour ainsi dire, les rois de leurs troupeaux ; & je ne doute pas qu'une certaine joie, qui suit l'abondance & la liberté, ne les portât encore au chant & à la poésie.

La société s'agrandit & se perfectionna, ou peut-être se corrompit. Mais enfin les hommes passèrent à des occupations qui leur parurent plus importantes ; de plus grands intérêts les agiterent : on bâtit des

villes de tous côtés, &, avec le tems, il se forma de grands Etats. Alors les habitans de la campagne furent les esclaves de ceux des villes; & la vie pastorale, étant devenue le partage des plus malheureux d'entre les hommes, n'inspira plus rien d'agréable.

Les agrémens demandent des esprits qui soient en état de s'élever au-dessus des besoins pressans de la vie, & qui se soient polis par un grand usage de la société : il a toujours manqué aux bergers l'une ou l'autre de ces deux conditions. Les premiers pasteurs, dont nous avons parlé, étoient dans une assez grande abondance; mais, de leur tems, le monde n'avoit pas encore eu le loisir de se polir. Il eût pu avoir quelque politesse dans les siècles suivans; mais les pasteurs de ces siècles-là étoient trop misérables. Ainsi, & la vie de la campagne, & la poésie des pasteurs, ont toujours dû être fort grossiers.

Aussi est-ce un défaut que d'introduire dans la poésie pastorale des bergers polis, spirituels, & pleins de connoissances étrangères à la vie champêtre. C'est ce qu'on a reproché à *Théocrite*, qui a mis dans ses *Bucoliques* plus de beauté & plus de délicatesse d'imagination que n'en ont de vrais bergers, comme on peut en juger par les passages que voici : *Aussi-tôt qu'elle le vit, aussi-tôt elle perdit toute sa raison, aussi-tôt elle se précipita dans les abîmes de l'amour. . . . Par-tout on voit le printems, par-tout les pâturages sont plus fertiles, par-tout les troupeaux sont en meilleur état, aussi-tôt que ma bergere paroît; mais, du moment qu'elle se retire, les herbes séchent, & les bergers aussi.*

Ce défaut est d'autant plus sensible dans *Théocrite*, qu'après avoir élevé ses bergers au-dessus de leur génie naturel, il les laisse tomber dans la grossièreté la plus désagréable.

Les bucoliques, dit *Vossius*, ont quelque conformité avec la comédie : elles sont, comme celle-ci, une image, une imitation de la vie commune & ordinaire ; avec cette différence, que la comédie représente les mœurs des habitans de la ville, & les bucoliques les occupations des gens de la campagne. Tantôt, ajoûte-t-il, ce dernier poème n'est qu'un monologue, & tantôt il a la forme d'un dialogue : quelquefois il est en action, quelquefois en récit, & enfin mêlé de récits & d'actions ; ce qui en constitue diverses especes. Le vers hexamètre, pour la poésie grecque & latine, est le plus propre pour les bucoliques, & toutes celles de *Virgile* ont cette forme. On trouve cependant quelques vers pentamètres dans *Théocrite*, mais ils ne sont que dans les chansons qu'il met dans la bouche de ses bergers. Dans la poésie françoise, toute mesure de vers est admise pour les pastorales : les vers libres & irréguliers paroissent même convenir principalement à l'aisance nécessaire à ce genre. Cependant l'Académie des *Jeux floraux*, qui distribue, tous les ans, un prix pour une pièce de poésie pastorale, exige qu'elle soit en grands vers ; mais il faut espérer que cette société reformera cette loi gênante pour le poète ; car il se trouve souvent obligé d'affoiblir une pen-

sée heureuse & naïve, par des épithètes inutiles, mais nécessaires pour allonger le vers.

Il ne faut pas confondre les bucoliques avec toute sorte d'idylles & d'éclogues. On ne compte parmi les bucoliques, que les idylles & les éclogues dont le sujet & le style sont un peu plus relevés & plus nobles que les pièces ordinaires de ce genre, comme les trois pastorales de *Virgile*, intitulées : *Pollion*, *Silène*, & *Gallus*. C'est le sentiment de *Servius*, & de tous les bons Critiques qui ont écrit sur la poésie pastorale.

Nous donnerons les règles pour ce genre de poésie, au mot ÉCLOGUE.

BURLESQUE. Ce mot est consacré à une sorte de poésie triviale & plaisante, qu'on emploie pour jeter du ridicule sur les choses & sur les personnes.

La poésie est burlesque, lorsque la pensée du poète est grotesque en elle-même, ou lorsqu'il y a beaucoup d'opposition entre sa pensée ou son sentiment, & la manière d'exprimer l'un & l'autre. L'expression est comme un habillement dont on revêt sa pensée : lorsqu'elle lui est assortie avec goût, la pensée nous cause le plaisir qui naît de la convenance : lorsqu'elle ne lui est point proportionnée, elle nous divertit par le ridicule. Couvrez un enfant des habits de son aïeul décrépît, vous en ferez un grotesque : rendez-lui ceux que son âge comporte, il sera charmant, s'il est d'ailleurs aimable par lui-même. Il en est de même des pensées. Un grand sentiment, rendu par des expressions basses, avec des comparaisons pué-

riles; une grande peinture, où se trouvent des objets peu dignes de l'attention; une action éclatante, une victoire glorieuse, exprimée par des termes qui ne répondent point à la noblesse du sujet; des sentimens peu proportionnés à la nature de la chose qui est censée devoir les faire naître; élevés & sublimes, lorsqu'ils doivent être fort ordinaires; froids & glacés, quand il convient qu'ils soient vifs & animés; un langage brillant & pompeux dans la bouche des hommes les plus grossiers; des expressions viles & triviales dans celle d'une personne distinguée du commun; voilà les sources du vrai burlesque: c'est cette opposition & ce contraste toujours soutenus qui y répandent l'agrément qui nous fait rire.

On peut réduire le genre de poésie burlesque à trois especes différentes: la premiere, celle dont le burlesque consiste dans l'idée seule qui fait le sujet des vers; la seconde, celle qui consiste dans les idées disparates, dans l'opposition & dans l'expression de ces idées; la troisieme, celle dont le burlesque consiste dans le peu de rapport qu'il y a entre les sentimens & leur objet, les personnes & leur langage.

1^o *Exemple de Poësie burlesque de la premiere espece.*

PORTRAIT DE MIDAS.

Plus d'un Calot fameux dans la Phrygie
S'est essayé sur sa plate effigie,
Et nul encor n'a manqué son portrait.
Il est par-tout figuré trait pour trait.

J. B.
Rouf-
seau, *Al-
légorie.*

La barbe rase, & le menton proluxe ;
 L'air affairé, le regard sombre & fixe ;
 Un large nez de boutons diapré ;
 De petits yeux, le crâne fort ferré ;
 Le pied rentrant, la jambe circonflexe ,
 Le ventre en pointe , & l'échine convexe ;
 Quatre cheveux flottans sur son chignon :
 Voilà quel est, en bref, le compagnon.
 Au demeurant , assez haut de stature ;
 Large de croupe, épais de fourniture ,
 Flanqué de chair, gabionné de lard ;
 Tel, en un mot, que la nature & l'art ,
 En maçonnant les remparts de son ame ,
 Songerent plus au fourreau qu'à la lame.

Ce portrait, fourni d'expressions énergiques & singulieres, orné de métaphores aussi grotesques que l'objet principal, forme un vrai tableau de poésie burlesque. La peinture suivante ; qui représente le *Lutrin vivant*, & le triste événement qui le déconcerta, offre encore une image bien digne de la poésie burlesque :

M. Gref-
 fet.

Déjà, d'un air intrépide & dévot ,
Lucas s'accroche à l'aigle du pivot :
 A livre ouvert, le Chapier en lunettes
 Vient entonner. Un groupe de chouettes
 Très-gravement poursuit ce chant falot,
 Concert grotesque & digne de Calot.
 Tout alloit bien jusques à l'évangile.
 Ferme, & plus fier qu'un Sénateur Romain ,
Lucas , tenant sa façade immobile ,
 Avec succès auroit gagné la fin ;

Mais, par malheur, une guêpe incivile,
 Par la couture entr'ouvrant le vélin,
 Déconcerta le sensible lutrin.
 D'abord il souffre, il se fait violence,
 Et, tenant bon, il enrage en silence.
 Mais, l'aiguillon allant toujours son train,
 Pour éviter l'insecte impitoyable,
 Le lutrin fuit en criant comme un diable,
 Et loin de-là va, partant comme un trait,
 Pour se guérir, retourner le feuillet.

2^o *Exemple de Poësie burlesque de la
 seconde espece.*

La bataille de Fontenoi, qui a fourni le
 sujet d'un poëme héroïque à M. de *Voltaire*,
 d'un chant de poëme épique à M. *Piron*,
 & qui, pour être représentée sous des cou-
 leurs dignes du courage que les François
 montrèrent dans cette journée, méritoit
 tout le sublime de la grande poësie ; cette
 même bataille a cependant été le sujet d'une
 pièce burlesque par la nature des expres-
 sions, des métaphores & des comparaisons
 dont le poëte s'est servi pour la célébrer.
 Voici la pièce entiere, à quelque vers près :

Quoi ! je ferai silencieux
 Comme une huitre dans son écaille,
 Lorsque la fameuse bataille
 Met en train jusqu'aux vielleux,
 Et que chacun rime ou rimaille !
 Ai-je donc peur qu'on ne me raille
 D'oser faire une strophe ou deux ? ...
 Sans parler la langue des Dieux,

M. l'abbé
 Lattai-
 gnant.

Sans faire de ces vers pompeux
 Qu'en écoutant souvent on bâille ;
 Ne puis-je au moins , vaille que vaille ;
 Célébrer mon Roi glorieux ?
 Souvent le cœur *ingénieux*
 Vaut bien un esprit qui travaille.
 Le rossignol mélodieux
 N'empêche pas qu'en mêmes lieux
 Un peuple d'oiseaux ne piaille. . . .
 Le transport vif , tumultueux ,
 Et le *Vivat* de la canaille ,
 Sont plus expressifs , valent mieux
 Que le style fastidieux
 D'un orateur pédant qui braille.
 Je puis donc crier avec eux :
Vive LOUIS victorieux !
 Qui , dès qu'il entend qu'on tiraille ,
 Et que l'Anglois présomptueux
 S'avance & contre nous ferraille ,
 De Tournay quitte la muraille ,
 Part , & va , d'un pas courageux ,
 Dans l'endroit le plus périlleux ,
 En frappant d'estoc & de taille ,
 Vous chasse comme truandaille
 Cet ennemi toujours hargneux ,
 Qui , d'un air fier & dédaigneux ,
 Nous regardoit comme marmaille.
 La peur qu'eut notre valetaille
 Fit qu'un instant devint douteux ;
 Mais quand ce Saxon belliqueux ,
 Qui de Mars a l'air & la taille ,
 Eut rallié nos piétons bleus ,
 Nos gens , devenus furieux ,

Diffiperent cette racaille
Comme un renard fait la volaille ;
Et nos soldats audacieux ,
Bravant le tonnerre & les feux
De leurs canons pleins de mitraille ,
Sembloient de fiers chevaux fougueux
Qui franchissent un feu de paille.

3^o *Exemple de Poësie burlesque de la
troisieme espece.*

Le peu de rapport qu'il y a entre le langage & les personnes , donne à la poësie un air burlesque. Tel est le morceau suivant, tiré de la *Henriade travestie* , dans lequel *Henri III* parle à *Henri le Grand* en des termes qui ne feroient pas honneur au dernier bourgeois de Paris.

Déjà dans plusieurs escarmouches
On avoit vuidé ses cartouches ;
Et, de Paris jusqu'aux deux mers ,
On avoit fait maints cris amers ;
Quand Valois, qui sçavoit sa langue ,
A Bourbon fit cette harangue :
Avouez, mon cher compagnon ,
Que nous avons bien du guignon. . . . :
De tous côtés on nous attaque ;
Bref, chacun nous tourne cafaque.
Vous sçavez quels sont les Anglois :
Parbleu ! cousin , appellons-les.
Ils ont la plus digne des Reines :
Allez l'instruire de nos peines.
Le coche partira demain ,
Profitez-en s'il n'est pas plein ;

Ou bien, par la chasse-marée ;
 Décampez dès cette soirée.
L'argent est bon à ménager
Lorsque l'on va chez l'étranger.
 Ne blâmez rien en Angleterre :
 Louez jusqu'aux pommes de terre
 Que l'on y mange par ragout.
 N'allez pas leur dire sur-tout
 Que Paris soit plus grand que Londres ,
 Car ils feroient gens à vous tondre.

C'est de cette dernière espèce de burlesque dont on se sert pour travestir les poëmes épiques. Mais ne pourroit-on pas dire que le *travestisseur* de la *Henriade* s'est choisi un sujet peu propre à la poésie burlesque ? Que le poëme de *Virgile* ait été travesti , peut-être avec quelque succès , il ne falloit pas conclure de-là que celui de M. de *Voltaire* étoit susceptible d'un pareil grotesque. Le merveilleux plein de fables dont le poëte latin a rempli l'*Enéïde* , peut fournir au badinage , à la plaisanterie , parce qu'on regarde ses divinités comme fabuleuses ; d'ailleurs la petite idée que nous avons des princes & des rois que *Virgile* nous dépeint à sa manière , nous porte à goûter les portraits plus ressemblans , quoique grotesques , qu'un poëte badin nous en donne. Mais vouloir faire un gentilhomme campagnard , grossier pour les mœurs , comme pour le langage , d'un roi de France aussi respectable & aussi spirituel que *Henri IV* , dont la mémoire est encore récente ; vouloir nous peindre avec des couleurs grotesques , une

mere qui, pour satisfaire à une faim cruelle, se prépare un affreux repas composé des membres de son propre enfant qu'elle a elle-même égorgé ; vouloir nous amuser des vérités les plus terribles de la Religion, comme des peines de l'enfer ; vouloir tourner en ridicule les soins de la Providence, la protection des saints, le bonheur des élus, &c. n'est-ce pas manquer de goût dans le choix de son sujet, se jouer d'un grand roi, & fronder les préjugés les plus respectables ?

On ne doit donc jamais travestir des ouvrages de cette nature, ou l'on doit le faire d'une autre manière que l'a fait l'auteur de la *Henriade travestie*. Il faut alors s'approprier le sujet du poëme qu'on veut travestir, en y en substituant un autre qui réponde parfaitement au premier, mais qui ait un objet tout différent, en faisant usage de son plan, de ses fictions, de ses idées, de ses tours, & de ses vers même, comme on le pratique dans les parodies.

Mais le burlesque est d'un très-mauvais goût, & est justement décrié. Il étoit inconnu aux anciens, & c'est des Italiens que nous le tenons. Le premier d'entr'eux qui se signala en ce genre fut *Bernia*, imité par *Lalli Caporali*, &c. *Despréaux*, dans son *Art poétique*, a frondé le burlesque. En effet, rien est-il plus contraire au bon sens & à la nature, qu'un style qui choque l'un & l'autre, & dont les termes bas, les expressions triviales, les imaginations ridicules, forment les prétendues graces, sans parler du mépris que ses partisans font des

bienféances. Des enfans & des ignorans pourront s'amuser d'un ouvrage burlesque dans une premiere lecture ; la seconde les ennuiera. Mais un esprit sensé qui, même en s'amusant, ne perd point de vue l'utile, ne trouvera pas plus de plaisir dans la lecture, je ne dis pas de la *Henriade travestie*, mais du *Virgile travesti*, qu'il en éprouveroit à voir des marionnettes, & à entendre les fades plaisanteries de *Polichinelle*. S'il rit un moment de voir les sujets les plus graves habillés si grotesquement, c'est de pitié, & non d'admiration. Les gens d'esprit veulent être amusés ; mais ils veulent l'être d'une façon délicate & relative à leur goût : or le goût général se réunit en ce point, que le vrai beau cause plus de plaisir que ce qui n'en a que l'apparence, & , à plus forte raison, que ce qui lui est contraire. Ainsi j'exhorte les jeunes gens qui se sentent du talent pour la poésie, de ne jamais s'exercer dans ce genre.





(C A D)

CADENCE : nous entendons ici par ce mot ce que les Grecs entendoient par celui de *rythme*, & les Latins, par celui de *nombre*, c'est-à-dire un concert, une harmonie qui résulte de l'arrangement des mots, & qui satisfait l'oreille.

Il faut distinguer la cadence oratoire, de la cadence poétique. Nous parlerons & nous citerons des exemples de l'une & de l'autre. Voyons d'abord quelles notions les plus grands maîtres ont données de la première, & si elles sont applicables à notre langue; ensuite nous parlerons de la seconde espèce de cadence.

Tout ce qu'*Aristote* dit du nombre oratoire, se réduit en substance à ceci : Qu'il ne faut pas que le discours ait cette cadence gênée, qui convient à la poésie, & qu'on appelle le *mètre*, mais une cadence libre que l'on nomme *rythme*. Si le discours étoit enchaîné comme la poésie, il paroîtroit affecté, & ne seroit propre qu'à distraire l'auditeur, en le rendant plus attentif à l'harmonie qu'au fond des choses; mais s'il manquoit de *rythme*, il seroit trop libre & n'auroit aucun repos; ce qui n'est pas moins désagréable pour l'oreille que pour l'esprit. Le *rythme* & le nombre oratoire sont donc la même chose; & telle est la doctrine d'*Aristote* sur la cadence oratoire.

Mais en quoi consiste-t-elle? & quelle

*Cic. de
Orat.*

est sa nature ? C'est ce que nous expliquera *Cicéron*, qui a beaucoup plus approfondi cette matiere. Il distingue deux sortes d'élocutions ; l'une astreinte à des règles plus sévères, & c'est la poésie ; l'autre plus libre, plus dégagée, non pour couler plus rapidement, ou pour marcher au hazard, mais pour procéder suivant certaines règles, sans être resserrée par des liens aussi étroits que la première, & c'est la prose. Il ajoute qu'il y a dans les mots quelque chose de nombreux qu'on peut mesurer par des intervalles égaux, & que cette sorte de nombre a des graces dans le discours, pourvu qu'il ne forme pas une suite de sons continués sans repos ; car, pourquoi rejetteroit-on comme désagréable un flux de paroles qui se précipitent sans intervalles marqués, si la nature n'avoit mis dans l'oreille des auditeurs des principes de modulation qui supposent de l'harmonie dans les expressions ?

Il ne faut donc pas, continue-t-il, chercher le nombre dans une suite de sons mis bout-à-bout sans interruption ; mais il consiste dans la distinction des membres de phrase plus ou moins longs, qui frappent l'oreille avec des intervalles ou des repos égaux ou inégaux. C'est ce que nous pouvons remarquer dans les gouttes d'eau qui tombent d'espace en espace, & avec des intervalles sensibles, mais ce qu'il n'est pas possible d'appercevoir dans un fleuve qui roule ses eaux avec continuité.

Il s'ensuit de ce que dit *Cicéron*, que le nombre ou la cadence est ce qui met de la distinction

distinction entre les parties d'une phrase ou d'une période, tant pour soulager l'esprit des auditeurs, que pour faciliter la respiration de l'orateur, & flatter agréablement l'oreille.

Quintilien suit en ce point *Cicéron* ; & tous deux entrent, sur la cadence, dans des détails très-subtils, mais beaucoup plus propres à la langue latine qu'à la nôtre ; car ils examinent avec la dernière exactitude quels sont les pieds ou mètres les plus propres à rendre la prose nombreuse : or toutes ces observations sont peu applicables à notre langue qui n'a point de quantité fixe pour chaque mot, comme celle des Grecs & des Romains, quoique pourtant elle ait sa prosodie.

M. l'abbé d'*Olivet* a défini la cadence, ou le nombre oratoire : *Une sorte de modulation qui résulte non-seulement de la valeur syllabique, mais encore de la qualité & de l'arrangement des mots.*

Il donne pour première cause de cette modulation la valeur syllabique des mots *Prof.* dont une phrase est composée, c'est-à-dire leurs longues & leurs breves, non assemblées fortuitement, mais assorties de manière qu'elles précipitent ou ralentissent la prononciation au gré de l'oreille. Ceci, encore une fois, a beaucoup plus de rapport aux langues mortes, dont les mots étoient déterminés par une quantité fixée & invariable, qu'aux langues vivantes dans lesquelles elle est infiniment moins sensible. Tout ce qu'on peut dire en général, c'est que les mots composés de breves ont plus de véhémence & de

feu, & que ceux où dominant les longues ont plus de douceur & de majesté.

2^o Il ajoûte qu'on doit avoir égard à la qualité des mots considérés comme des sons ou éclatans, ou sourds, ou lents, ou rapides, ou rudes, ou doux : or il est important, pour la cadence, de sçavoir tempérer ces sons l'un par l'autre ; il n'y en a point de si rudes, qui ne puissent être adoucis, ni de si foibles, qui ne puissent être fortifiés.

3^o Il apporte, pour dernière cause de l'harmonie, l'arrangement des mots. Il remarque que souvent on est obligé de transposer des mots, ou même des membres de phrases, non-seulement pour être plus clair & plus énergique, mais encore pour donner à son style un tour harmonieux ; d'où il conclut qu'une phrase bien cadencée est un tissu de syllabes bien choisies & mises dans un tel ordre, qu'il n'en résulte rien de dur, rien de lâche, rien de trop long, rien de trop court, rien de pesant, ni rien de sautillant.

De-là nous croyons pouvoir conclure que l'harmonie ou la cadence est une juste proportion des membres de chaque phrase, & des phrases entr'elles ; en sorte qu'elles n'échappent point à l'oreille par leur brièveté, & qu'elles ne la fatiguent pas non plus par leur longueur ; car l'oreille, comme le remarque *Cicéron*, ou plutôt l'ame, à qui l'oreille fait son rapport, a, pour ainsi dire, dans soi-même la mesure de tous les sons : elle juge de ce qui est trop court, ou de ce qui est trop long ; elle attend toujours

quelque chose de parfait, & qui ait une juste proportion. Si on ne lui présente que des membres tronqués & mutilés, elle s'en offense, comme si on vouloit la frustrer de ce qui lui est naturellement dû. Mais elle est encore plus blessée de certaines phrases trop étendues & poussées au-delà des justes bornes ; car le trop, qui choque par-tout où il se trouve, choque encore plus dans le discours oratoire, que le trop peu.

Notre langue a la cadence moins marquée peut-être que celle des langues grecque & latine ; mais elle n'est pas moins réelle, puisqu'une oreille délicate la saisit dans nos bons orateurs. Les observations les plus sûres qu'on ait faites à cet égard, veulent qu'on évite le choc des voyelles finales & initiales d'un mot à l'autre, à l'exception de l'*e* muet qui se fond, & se perd, pour ainsi dire, avec les autres voyelles ; le concours fréquent des consonnes, qui répand de la dureté dans le style ; la rencontre des mots rudes, désagréables à prononcer, & par conséquent, à l'oreille ; les pauses mal placées, les repos de voix mal distribués, les rimes, les consonances semblables, les mesures qui approchent de celles des vers, & encore davantage les vers tous faits. C'est encore un défaut que d'y rencontrer des répétitions trop fréquentes d'un même mot, d'une particule, des terminaisons semblables, jusqu'à une même lettre qui revient trop tôt ou trop souvent. Enfin on doit bannir du discours oratoire les parenthèses longues & fréquentes, les inversions, les transpositions, les phrases coupées, & le

style haché, si fort à la mode aujourd'hui.

On trouve dans nos orateurs des morceaux très-nombreux, c'est-à-dire dans lesquels la cadence est sensible. Tel est celui de M. *Fléchier*. « Il passe le Rhin, & » trompe la vigilance d'un général habile & » prévoyant; il observe le mouvement des » ennemis; il ménage la foi suspecte & chan- » celante des voisins: il ôte aux uns la vo- » lonté, aux autres les moyens de nuire; &, » profitant de toutes les conjectures impor- » tantes qui préparent les grands & glorieux » événemens, il ne laisse rien à la fortune de » ce que le conseil & la prudence humaine lui » peuvent ôter. » (Jusqu'ici les phrases montent par gradation; & les sons foibles, ou sourds, sont mêlés & soutenus par de plus forts. Mais en voici de plus pleins encore, & de plus vigoureux.) « Déjà frémissait dans son camp l'ennemi confus & » déconcerté. Déjà prenoit l'effort pour se » sauver dans les montagnes, cet aigle dont » le vol hardi avoit effrayé nos provinces. » Ces foudres de bronze, que l'enfer a inventés pour la destruction des hommes, » tonnoient de tous côtés, pour favoriser » & pour précipiter cette retraite; & la » France en suspens attendoit le succès » d'une entreprise qui, selon toutes les règles de la guerre, étoit infaillible. »

M. *Bossuet*, quoiqu'il paroisse peu occupé du soin des paroles, joint en plusieurs endroits la convenance de l'harmonie à la noblesse & à la grandeur des idées. De ce nombre est cette peinture du retour de la reine d'Angleterre en France, après que

Charles I fut tombé entre les mains des Parlementaires.

» O voyage bien différent de celui qu'elle
 » avoit fait sur la même mer , lorsque , ve-
 » nant prendre possession du royaume de
 » la Grande-Bretagne , elle voyoit , pour
 » ainsi dire , les ondes se courber sous elle ,
 » & soumettre toutes leurs vagues à la do-
 » minatrice des mers ! Maintenant chassée ,
 » poursuivie par ses ennemis implacables ,
 » qui avoient eu l'audace de lui faire son
 » procès ; tantôt sauvée , tantôt presque
 » prise ; changeant de fortune à chaque
 » quart d'heure ; n'ayant pour elle que Dieu
 » & son courage inébranlable , elle n'avoit
 » ni assez de voiles , ni assez de vent pour
 » favoriser sa fuite. , ,

Au reste , on ne peut mieux se former à cette cadence , à cette harmonie , qu'en consultant d'excellens modeles , & en jugeant avec sévérité de ce qui plaît ou choque dans la déclamation des orateurs. Mais pour en sentir davantage la nécessité , il faut employer le moyen dont *Cicéron* se sert dans son Livre *De l'Orateur* , sçavoir , de choisir quelques périodes nombreuses & bien arrondies , de les décomposer , & d'en renverser l'ordre & la structure , afin de juger si , en conservant le même sens , on retrouve les mêmes graces pour l'oreille. Faisons-en l'épreuve sur le morceau de *Bossuet* , que nous venons de citer , & construisons-le de la sorte : « O voyage bien différent de celui
 » qu'elle avoit fait sur la même mer , lorsque
 » que venant prendre possession du royaume
 » de la Grande-Bretagne , elle voyoit les

„ ondes se courber , pour ainsi dire , sous
 „ elle , & soumettre à la dominatrice des
 „ mers toutes leurs vagues ! Maintenant chaf-
 „ fée , poursuivie par les ennemis implaca-
 „ bles , qui avoient eu l'audace de lui faire
 „ son procès ; tantôt presque prise , tantôt
 „ sauvée ; changeant de fortune à chaque
 „ quart d'heure ; n'ayant pour elle que son
 „ courage inébranlable , & Dieu , elle n'a-
 „ voit ni assez de vent ni assez de voiles
 „ pour favoriser sa fuite précipitée. „ C'est
 le même sens ; ce sont les mêmes mots ; &
 cependant la transposition de quelques-uns ,
 ôte la cadence des chutes , & fait disparoi-
 tre entièrement l'harmonie. *Voyez NOM-*
BRE.

CADENCE POÉTIQUE. Cette cadence
 consiste dans l'arrangement des pieds qu'ad-
 met chaque différente sorte de vers , &
 dans la variété & la disposition des rimes.

Le choix , l'arrangement , la liaison , l'as-
 sortiment des mots peuvent produire des
 effets agréables , comme nous l'avons prouvé
 plus haut : or c'est sur-tout en poésie qu'on
 doit être attentif à rassembler toutes ces
 parties ; & l'oreille est le juge naturel &
 compétent en cette matière , comme l'œil
 l'est en fait de couleurs. Le mélange bizarre
 & peu ménagé de celles-ci blesse l'œcono-
 mie des organes : il est un art de les nuan-
 cer , de les assortir , de les relever , ou de
 les adoucir les unes par les autres , & de
 ne point rapprocher celles qui tranchent
 trop. De même dans l'harmonie du langage ,
 l'union de certaines expressions , le con-
 cours de certaines voyelles , le retour trop

fréquent & trop marqué de certaines lettres, produiroit infailliblement ou des dissonances barbares, ou une monotonie ennuyeuse, comme dans la musique un air filé sur les mêmes tons endort, & un mauvais coup d'archet cause une dissonance physique qui choque la délicatesse des organes : je dis la délicatesse ; car, quoiqu'il y ait des beautés de sentiment, ou des défauts dans le même genre qui n'échappent point aux oreilles les plus vulgaires, je pense néanmoins que l'habitude & la réflexion doivent être jointes à la nature pour former une oreille fine qui saisisse en détail les beautés ou les défauts que le commun des hommes n'apperçoit que par un sentiment confus. La certitude du jugement, en cette matiere comme en toute autre, dépend des connoissances claires que l'on a pris soin d'acquérir & de perfectionner : il ne suffit pas que l'oreille soit sensible ; il faut que la tête le soit aussi ; ou, pour parler plus exactement, l'organe le mieux disposé doit être accompagné d'un jugement sain & lumineux. Au reste, il est plus aisé de marquer les vices en ce genre, que de prescrire les moyens qui conduisent à la perfection.

Les vers suivans manquent d'harmonie, en ce que les rimes masculines ont une trop grande convenance de son avec les féminines :

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix, Racine;
 Souffrez que j'ose ici me flater de leur choix, Andromé
 Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque joie
 De voir le fils d'*Achille*, & le vainqueur de *Troye*.

Le retour des mêmes lettres, ou des mêmes sons, ou des mêmes syllabes, produit toujours une cadence vicieuse, comme dans les vers que voici :

M. Le- J'en veux faire un trophée au despotisme même.
mière.

Mont- Ils ont mis le destin des Troyens dans *mes mains*.
fleuri.

J. B. Qui bravant du méchant le faste couronné.
Rouf-
seau.

M. de Cependant *s'avançoient ces machines mortelles*.
Voltaire.

Nous avons dans notre langue des prétendues consonnes dont le concours avec des voyelles, produit un son désagréable qui ôte la cadence, comme on peut le voir dans les vers suivans :

(M. J. B. Ou comme l'air *ain* enflammé
Rouf- Fait fondre la cire fluide.
seau.

Id. En vain une fièvre Déesse
D'Enée a résolu la mort.

Id. Et dans ton jardin aride
Sécher ainsi que tes fleurs.

Un vers qui finit par un mot d'une seule syllabe, quand il est précédé d'un mot de trois ou quatre syllabes, est ordinairement dur :

Boileau. Rien ne peut arrêter son impérieux *cours*,...
Et lui renouvella son effroyable *peur*...

Hénaut. Et de tant de héros *Mammius*, digne *fils*.

Les vers monosyllabes sont souvent durs ;
mais quelquefois ils sont très-bien cadencés
& très-élégans , comme on peut le voir
par ceux-ci :

Et moi , je ne vois rien , quand je ne le vois pas... Malherbe.
Et tout ce que je vois n'est qu'un point à mes yeux.

Je sçais ce que je suis , je sçais ce que vous êtes. P. Corneille.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. Racine.

Nous avons dans notre langue des longues & des breves dont le mélange peut produire , & produit réellement dans les bons versificateurs le même effet pour une oreille attentive & exercée, que dans la versification latine. On en peut juger par les vers qui suivent , qu'on regarderoit peut-être dans les anciens , comme des exemples frapans d'une harmonie poétique.

Cadences marquées pour l'imitation.

Ses ais demi-pourris , que l'âge a relâchés , Boileau.
Sont , à coups de maillets , unis & rapprochés.
Sous les coups redoublés tous les bancs retentissent ;
Les murs en sont émus ; les voûtes en mugissent...

Sa croupe se recourbe en replis tortueux. Racine.

Un héron au long bec emmanché d'un long cou. La Fontaine.

Il est un heureux choix de sons harmonieux. Boileau.

Source délicieuse , en miseres féconde , &c. Corneille.

Voyez l'article HARMONIE.

CANTATE : petit poëme fait pour être mis en musique , contenant le récit d'une action galante ou héroïque , d'où il résulte une réflexion morale.

Que le sujet de la cantate soit d'imagination , ou qu'il soit tiré de la fable ou de l'histoire , il doit être expressif & riche en images , non-seulement pour flater l'esprit du lecteur , mais encore pour prêter à la musique dont le succès dépend , en grande partie , du poëte.

La cantate est ordinairement composée d'un récit qui expose le sujet , d'un air en rondeau , d'un second récit & d'un second air , contenant le sens moral de l'ouvrage. Les récits doivent être courts , nobles & vifs ; les airs élégans , délicats & bien placés.

Les vers des récits doivent être d'une mesure inégale , parce qu'ils sont plus favorables à l'harmonie du chant. Les airs doivent être remplis par des monologues , ou par des réflexions morales que le poëte tire de ce qui a fait la matière de ses récits ; & les vers , dont chaque air est composé , peuvent former des couplets d'une même mesure , ou d'une mesure inégale , sur-tout quand il y en a deux de suite ; car le nombre des airs n'est pas fixé : or , quand il y en a deux de suite , il est bon qu'il se trouve un tel rapport entre la fin du second couplet , & le commencement du premier , qu'après avoir fini l'un , le sens invite de retourner à l'autre ; car il est ordinaire de finir le chant d'une partie de la cantate par le premier couplet de l'air.

Le récit qui renferme le merveilleux du

sujet, dit M. L. Joannet, doit être composé dans un style beaucoup plus grand, plus noble, plus soutenu que l'air dont il est suivi, lequel (comme nous l'avons déjà dit) n'est souvent qu'une simple réflexion. Elém¹
de Poës.
frang.

Quand l'air forme un monologue, on doit proportionner la mesure du vers, & sur-tout le style au personnage qu'on fait parler & à la nature du sentiment qu'il développe. Une bergere, une déesse, un berger, un prince, un héros, doivent avoir un style différent. Voyez BIENSÉANCES.

Ce que le poète doit sur-tout observer avec soin, c'est de choisir des mots qui prêtent beaucoup à la musique, & d'éviter scrupuleusement les vers qui ne sont composés que de monosyllabes qui sont presque toujours durs, comme le suivant :

Loin d'eux s'exile & fuit cette paix pure & sainte. M. de
Bologne

On est libre d'employer, dans les airs, des vers de toute mesure, à l'exception de ceux de douze syllabes qui ne fournissent pas assez aux chutes & à la vivacité d'un air de mouvement. Dans les récits, on peut employer les vers de huit, de dix & de douze syllabes, mais jamais au-dessous de huit : il faut même avoir soin, que quand on se sert, dans le récit, des vers de huit syllabes, il faut que les vers de l'air aient au moins toujours deux syllabes de moins.

Quand j'ai dit que le nombre des airs n'étoit pas fixé, j'ai voulu dire qu'on pouvoit se contenter d'en mettre deux, ou trois, si l'on vouloit ; car, quoique *Roussseau*, dans sa Cantate de *Bacchus*, ait mis quatre airs &

quatre récits, il ne faut point s'autoriser de cet exemple; car *Roussseau* lui-même, dans le plus grand nombre de cantates qu'il a composées, n'emploie jamais plus de trois récits, ni plus de trois airs.

La cantate doit nécessairement former une allégorie exacte, dont le récit est le corps, & dont les airs sont l'ame ou l'application. Ainsi les pièces de vers mises en musique, dans lesquelles on ne trouvera point cette allégorie & cette application, on les appellera, suivant la matiere qu'elles traiteront, *idylle*, ou *dialogue*, ou *chanson mise en musique*.

Comme il n'est point de passion utile ou funeste, d'inclination vertueuse ou coupable, dont la Mithologie ne fournisse quelque exemple, il sera facile d'y trouver des fables qui puissent servir de corps à l'allégorie d'une cantate. Les traits d'histoire qui tiennent du merveilleux, ou qui renferment une morale fine & délicate, fourniront encore le sujet d'une cantate.

D I A N E.

CANTATE.

A peine le soleil, au fond des antres sombres,
 Avoit du haut des cieux précipité les ombres,
 Quand la chaste *Diane*, à travers les forêts,
 Apperçut un lieu solitaire,
 Où le fils de *Venus*, & les dieux de Cithère
 Dormoient sous un ombrage frais.
 Surprise, elle s'arrête; & sa prompte colere
 S'exhale en ce discours qu'elle adresse tout bas.
 A ces dieux endormis qui ne l'entendoient pas :

Vous , par qui tant de misérables
Languissent sous d'indignes fers ,
Dormez , amours inexorables ,
Laissez respirer l'univers.

Profitons de la nuit profonde ,
Dont le sommeil couvre leurs yeux ;
Assurons le repos au monde ,
En brisant leurs traits odieux.

Vous , par qui tant de misérables , &c.

A ces mots elle approche ; & ses nymphes
timides ,

Portant sans bruit leurs pas vers ces dieux
homicides ,

D'une tremblante main faisaient leurs carquois ;
Et bientôt du débris de leurs flèches perfides
Sement les plaines & les bois.

Tous les dieux des forêts , des fleuves , des
montagnes ,

Viennent féliciter leurs heureuses compagnes ;

Et de leurs ennemis bravant les vains efforts ,
Expriment ainsi leurs transports :

Quel bonheur ! quelle victoire !

Quel triomphe ! quelle gloire !

Les amours sont défarmés.

Jeunes cœurs, rompez vos chaînes ;

Cessons de craindre les peines

Dont nous étions alarmés.

Quel bonheur ! quelle victoire ! &c.

L'amour s'éveille au bruit de ces chants d'alg
légresse ;

Mais quels objets lui sont offerts ! -

Quel reveil ! Dieux ! quelle tristesse ,

Quand de ses dards brisés il voit les champs
couverts !

Un trait me reste encor dans ce désordre ex-
trême ;

Perfides , votre exemple instruira l'univers .

Il parle : le trait vole , & , traversant les airs

Vá percer *Diane* elle-même :

Juste , mais trop cruel revers ,

Qui signala , grand Dieu , ta vengeance suprême !

Respectons l'amour

Tandis qu'il sommeille ;

Et craignons qu'un jour

Ce dieu ne s'éveille.

En vain nous romprons

Tous les traits qu'il darde ;

Si nous ignorons

Celui qu'il nous garde.

Respectons l'amour , &c.

Cette cantate est de *Rousseau* à qui nous devons ce genre de poésie : nous la donnons pour modèle , aussi-bien que celle de *Circé* , du même auteur , qui réunit des traits dont la plus sombre mélancolie sentiroit le prix & la vivacité. Nous allons la transcrire , & nous y joindrons des remarques

qui pourront être utiles aux jeunes poètes.

C I R C É.

CANTATE.

Sur un rocher désert l'effroi de la nature ;
Dont l'aride sommet semble toucher les cieux ;
Circé pâle , interdite , & la mort dans les yeux ,
Pleuroit sa funeste aventure :

Là, ses yeux errans sur les flots ,
D'Ulysse fugitif sembloient suivre la trace :
Elle croit voir encor son volage héros ;
Et cette illusion soulageant sa disgrâce ;
Elle le rappelle en ces mots
Qu'interrompent cent fois ses pleurs & ses sanglots.

Quelle noblesse d'expression ! & quelle harmonie par la différente cadence des vers , par l'arrangement & la variété des rimes ! La cantate tire un de ses principaux agrémens de cette diversité que la musique elle-même facilite , bien loin d'y mettre obstacle.

Cruel auteur des troubles de mon ame ,
Que la pitié retarde un peu tes pas ;
Tourne un moment tes yeux sur ces climats ;
Et , si ce n'est pour partager ma flâme ,
Reviens au moins pour hâter mon trépas.

Ce triste cœur devenu ta victime ,
Chérit encor l'amour qui l'a surpris.
Amour fatal ! ta haine en est le prix :
Tant de tendresse , ô dieux , est-elle un crime !
Pour mériter de si cruels mépris ?

Cruel auteur des troubles , &c.

Cette mesure de vers, plus lente que celle de ceux de huit syllabes, semble, par ces deux hémistiches inégaux, tout-à-fait propre à exprimer des plaintes mêlées de sanglots, telles que celles de *Circé*. Cette magicienne, voyant que ses regrets sont inutiles, a recours aux secrets de son art :

Sur un autel sanglant l'affreux bûcher s'allume ;
 La foudre dévorante aussi-tôt le consume ;
 Mille noires vapeurs obscurcissent le jour ;
 Les astres de la nuit interrompent leur course ;
 Les fleuves étonnés remontent vers leur source ;
 Et *Pluton* même tremble en son obscur séjour.

Sa voix redoutable
 Trouble les enfers ,
 Un bruit formidable
 Gronde dans les airs ;
 Un voile effroyable
 Couvre l'univers ;
 La terre remblante
 Frémit de terreur ;
 L'onde turbulente
 Mugit de fureur ;
 La lune sanglante
 Recule d'horreur.

Ces images sont vives , & présentent à l'esprit un grand spectacle ; celles qui suivent ne leur cèdent en rien :

Dans le sein de la mort, ses noirs enchantemens
 Vont troubler le repos des ombres ;

Les

Les manes effrayés quittent leurs monumens ;
 L'air retentit au loin de leurs longs hurlemens ;
 Et les vents échappés de leurs cavernes sombres,
 Mêlent à leurs clameurs d'horribles siflemens.
 Inutiles efforts ! amante infortunée !
 D'un Dieu plus fort que toi dépend ta destinée ;
 Tu peux faire trembler la terre sous tes pas ,
 Des enfers déchaînés allumer la colere ;
 Mais tes fureurs ne feront pas
 Ce que tes attraits n'ont pu faire :

Après de semblables tableaux, qui portent dans l'ame des lecteurs une impression d'horreur, il étoit nécessaire de promener leurs regards sur des objets moins lugubres, & d'exciter en eux des sentimens plus doux. Aussi le poëte, à ces descriptions effrayantes, fait-il succéder avec art cette morale riante & délicate :

Ce n'est point par effort qu'on aime ;
 L'Amour est jaloux de ses droits :
 Il ne dépend que de lui-même ;
 On ne l'obtient que par son choix.
 Tout reconnoît sa loi suprême ;
 Lui seul ne connoît point de loix :

Dans les champs que l'hiver désolé ;
 Flore vient rétablir sa cour.
 L'*Alcion* fuit devant *Éole* ,
Éole le fuit à son tour ;
 Mais si-tôt que l'amour s'envole ;
 Il ne connoît plus de retour.

Ce n'est point par effort , &c.
D. de Litt, T. I. M

On peut juger , par cette dernière pièce sur-tout , quelle élévation de poésie doit caractériser la Cantate. La noblesse des idées & la pompe des paroles lui sont d'autant plus nécessaires, qu'elle est faite pour la musique ; mais cette pompe des paroles consiste moins dans l'énergie des expressions , que dans le choix & l'arrangement de celles qui sont les plus douces & les plus harmonieuses. Le genre lyrique qui convient à nos opéra , doit peut-être moins approcher de la hauteur de l'ode héroïque , que de la délicatesse & de la légèreté de l'ode Anacréontique, ou chanson Erotique. Tous les musiciens ne savent pas rendre par les sons la force des expressions du poète. Gênés par la méthode de leur art , ils joignent souvent à des épithètes énergiques , des accords qui ne les font nullement sentir. D'ailleurs il est d'expérience qu'il n'y a qu'un certain nombre de mots de la langue propres à être musiqués ; si le poète en emploie d'autres , il jette dans l'embarras le compositeur le plus habile. Ainsi la poésie véhémence est moins propre au chant que celle qui , sans ramper , n'est que douce & harmonieuse. L'enthousiasme de l'ode ne convient donc pas à la cantate : elle admet encore moins le désordre , puisque l'allégorie , qui sert d'ame à la fable , doit être soutenue avec art & sagesse ; c'est pourquoi la cantate de *Bacchus* de *Roussseau* est moins une cantate , qu'une belle ode où l'imagination du poète s'égare , revient sur ses pas , & peint tous les objets d'une Bacchanale , avec les couleurs les plus fortes.

CANTATILLE, diminutif de cantate, n'est en effet qu'une cantate fort courte : elle est pour le poëte & pour le musicien, d'une exécution moins pénible que la cantate qui demande une allégorie plus soutenue, un dessein plus combiné, des rapports plus variés, une poésie plus noble que la cantatille. On ne doit pourtant pas oublier que celle-ci est, par rapport à l'autre, ce qu'un portrait en mignature est par rapport à un portrait en grand ; par conséquent, la cantatille doit avoir la même forme & le même génie que la cantate. Il me paroît qu'elle ne conservera l'un & l'autre, qu'autant qu'elle offrira une allégorie ingénieuse, un court récit, & des airs gracieux.

L'air, dans la cantatille, peut précéder l'exposition du sujet, c'est-à-dire le récit : elle a même plus de grace, quand elle commence par un petit air d'un ou de deux couplets, qui, comme dans la cantate, doit se terminer en rondeau. Il faut observer que, si le premier vers du couplet, qui sert de refrain, est féminin, le dernier vers du couplet, qui précède le refrain, doit être masculin : c'est une règle à laquelle il ne faut jamais manquer. *Voyez* les Cantates que nous avons données pour exemple, dans l'article précédent.

CANTIQUE : on donnoit autrefois ce nom à toute espece de vers qu'on chantoit en l'honneur de la divinité. On donne encore aujourd'hui ce nom aux odes qui traitent un sujet de religion. Cette sorte de cantiques demande un style noble & élevé. *Voyez* ODE. HYMNE.

Il n'est ici question que des cantiques proprement dits, des cantiques qu'on chante réellement dans les églises, dans les maisons religieuses & dans les collèges. Ceux-ci exigent un style plus simple & plus uni, parce qu'ils ne renferment que des sentimens tendres, & des peintures gracieuses. Nous avons beaucoup de cantiques de cette espece dans notre langue; mais je ne connois que ceux du P. *la Tour*, Jésuite, qui joignent le mérite de la poésie à celui du sentiment.

Il est peu de sujets plus propres à fournir aux Poëtes des images agréables, & des sentimens délicats, que les sujets qu'on tire de la religion. C'est-là qu'ils peuvent développer la sensibilité de leur ame, la fécondité de leur imagination, la délicatesse de leur esprit, & les plus beaux, les plus sublimes sentimens de leur cœur.

La Mythologie est interdite dans les cantiques; mais les mystères de la Religion, l'Histoire sacrée, les diverses situations du pécheur & de l'homme juste, les ouvrages du Créateur, & les images riantes que la nature fournit, peuvent y suppléer, & nous dédommager des agrémens que la poésie va puiser ordinairement dans les fables du Paganisme.

LE PÉCHEUR DANS LA SOLITUDE.

CANTIQUE.

Tout me confond dans ce charmant asyle;
 Et chaque objet irrite ma douleur;
 Jamais, Seigneur, un mortel n'est tranquille;
 Si vous n'avez l'empire de son cœur.

Tout suit ici le cours de la nature ;
Tout obéit à votre aimable voix ;
Je suis, hélas ! la seule créature
Qui ne suis point vos adorables loix.

Le clair ruisseau dont l'onde coule & passe ;
Suit le chemin que le ciel a tracé ;
Mais le chemin, que votre main me trace,
N'est que trop tôt de mon cœur effacé.

Tel, jusqu'au bout qu'il fut dès sa naissance ;
Un lys charmant conserve sa blancheur ;
Et je perdis, hélas ! mon innocence ,
Dès que je fus le maître de mon cœur.

Tendres oiseaux, par votre doux ramage ;
Vous bénissez le Dieu qui vous a faits ;
Et moi qui suis, comme vous, son ouvrage ;
Ai-je jamais célébré ses bienfaits ?

Astres brillans, en éclairant la terre ,
Vous annoncez sa gloire, sa splendeur ;
Et moi, malgré sa foudre & son tonnerre ;
Par mes mépris, j'insulte à sa grandeur.

Dans les beaux jours de ma plus tendre enfance,
Je fus, Zéphyr, inconstant comme vous,
Ou si mon cœur se piqua de constance,
Ce fut toujours pour braver son courroux.

Pourquoi, Seigneur, de vos faveurs insignes
Accablez-vous les mortels ici bas ?
De vos faveurs les mortels sont indignes ;
Vos plus grands soins sont de plus grands
ingrats.

Plaisirs trompeurs que vous causez d'allarmes !
 Que vous coûtez de pleurs & de soupirs !
 Mon foible cœur, détrompé de vos charmes,
 Ne forme plus que d'innocens desirs.

Fidèle Echo je t'interromps encore,
 Mais ce n'est plus pour de folles amours ;
 Redis cent fois que le Dieu que j'adore,
 Mérite seul qu'on l'adore toujours.

L'esprit & l'amour de l'antithèse se font trop sentir dans ce cantique, qui d'ailleurs est bien versifié. On voit aisément que celui qui en est l'auteur, n'étoit point pénétré des sentimens qu'il y fait paroître : c'est du cœur & non point de l'esprit, que doivent partir ces fortes d'ouvrages ; c'est pourquoi la pompe des expressions, la profondeur des pensées, les tours trop recherchés, les pointes, les antithèses trop fréquentes, y sont autant de défauts.

CARACTERE : ce mot, en parlant d'un personnage qu'un poëte dramatique introduit sur la scène, signifie l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches & les discours de ce personnage, laquelle passion est le principe & le premier mobile de toutes ses actions, comme l'ambition dans *César*, la jalousie dans *Hermione*, la probité dans *Burhus*, l'avarice dans *Harpagon*, l'hypocrisie dans *Tartuffe*, &c.

Les caractères, en général, sont les inclinations des hommes considérés par rapport à leurs passions. Mais comme parmi ces passions, il en est qui sont, en quelque sorte,

attachées à l'humanité, & d'autres qui varient selon les tems & les lieux, ou les usages propres à chaque nation, il faut aussi distinguer des *caractères généraux*, & des *caractères particuliers*.

Dans tous les siècles, & dans toutes les nations, on trouvera des princes ambitieux qui préfèrent la gloire à l'amour; des monarques à qui l'amour a fait négliger le soin de leur gloire; des héroïnes distinguées par la grandeur d'ame, telles que *Cornélie*, *Andromaque*; des femmes dominées par la cruauté & la vengeance, comme *Athalie*, *Cléopâtre* dans *Rodogune*; des ministres fideles & vertueux, & de lâches flatteurs. De même dans la vie commune, qui est l'objet de la comédie, on rencontre partout, & en tout tems, des jeunes-gens étourdis & libertins, des valets fourbes & menteurs, des vieillards avarés & fâcheux, des riches insolens & superbes : voilà ce qu'on appelle *caractères généraux*.

Mais, parce qu'en conséquence des usages établis dans la société, ces caractères ne se produisent pas sous les mêmes formes dans tous les pays, & qu'une passion, qui est la même en soi, varie d'un siècle à l'autre, n'agit pas aujourd'hui comme elle faisoit, il y a deux ou trois mille ans chez les Grecs & chez les Romains, où les *erremens* étoient compassés sur leurs usages, & que dans le même siècle, elle n'agit pas à Londres comme à Rome, ni à Paris comme à Madrid, il en résulte des *caractères particuliers*, communs toutefois à chaque nation.

Enfin, parce que, dans une même nation,

les usages varient encore, non-seulement de la ville à la cour, d'une ville à une autre ville, mais même d'une société à une autre, d'un homme à un autre homme, il en naît une troisième espèce de caractère auquel on donne proprement ce nom, & qui, dominant dans une pièce de théâtre, en fait ce que nous appellons une *pièce de caractère*; genre dont M. Riccoboni attribue l'invention aux François: tels sont le *Misanthrope*, le *Joueur*, le *Glorieux*, le *Méchant*, &c.

Il faut de plus observer qu'il y a certains ridicules attachés à un climat, à un tems, qui, dans d'autres climats & dans d'autres tems, ne formeroient plus un caractère: tels sont les *Précieuses ridicules*, & les *Femmes sçavantes* de Molière, qui n'ont plus en France le même sel que dans leur nouveauté, & qui n'auroient aucun succès en Angleterre où les singularités, que frondent ces pièces, n'ont jamais dominé.

Le caractère, dans ce dernier sens, n'est donc autre chose qu'une passion dominante qui occupe tout à la fois le cœur & l'esprit, comme l'ambition, l'amour, la vengeance, dans le tragique; l'avarice, la vanité, la jalousie, la passion du jeu, dans le comique.

L'on peut encore distinguer les *caractères simples & dominans*, d'avec les *caractères accessoires* qui leur sont comme subordonnés. Ainsi l'ambition est soupçonneuse, inquiète, inconstante dans ses attachemens qu'elle nouë ou rompt selon ses vues; l'amour est vif, impétueux, jaloux, quelquefois cruel: la vengeance a pour compagnes

la perfidie, la duplicité, la colere, la cruauté; de même la défiance & la léfine accompagnent ordinairement l'avarice : la passion du jeu entraîne après elle la prodigalité dans la bonne fortune, l'humeur & la brusquerie dans les revers; la jalousie ne marche guère sans la colere, l'impatience, les outrages; & la vanité est fondée sur le mensonge, le dédain & la fatuité. Si le *caractere simple & principal* est suffisant pour conduire l'intrigue, il n'est pas nécessaire de recourir à ces *caractères accessoires*; mais si ces derniers sont naturellement liés au *caractere principal*, on ne sçauroit les en détacher sans l'estropier.

M. *Riccoboni*, dans ses *Observations sur la Comédie*, prétend que la maniere de bien traiter le caractere est de ne lui en opposer aucun autre qui soit capable de partager l'intérêt & l'attention du spectateur. Mais rien n'empêche qu'on ne fasse contraster les caractères; & c'est ce qu'observent les bons auteurs : par exemple, dans *Britannicus*, la probité de *Burrhus* est en opposition avec la scélératesse de *Narcisse*; & la crédule confiance de *Britannicus*, avec la dissimulation de *Néron*.

Le même auteur observe qu'on peut distinguer les *pièces de caractere* des comédies de *caractere mixte*; & par celles-ci, il entend celles où le poëte peut se servir d'un *caractere principal*, & lui associer d'autres *caractères subalternes*. C'est ainsi qu'au caractere du *Misanthrope*, qui fait le *caractere dominant* de la fable, *Molier* ajoute ceux d'*Araminte* & de *Célimène*, l'une coquette,

& l'autre médifante , & ceux des petits-maitres, qui ne servent tous qu'à mettre plus en évidence le caractère du Misanthrope. Le poëte peut encore joindre ensemble plusieurs caractères, soit *principaux*, soit *accessaires*, sans donner à aucun d'eux assez de force pour le faire dominer sur les autres : tels sont ceux de l'*Ecole des Maris*, de l'*Ecole des Femmes*, & de quelques autres comédies de *Moliere*.

C'est une question de sçavoir si l'on peut & si l'on doit, dans le comique, charger les caractères pour les rendre plus ridicules. D'un côté, il est certain qu'un auteur ne doit jamais s'écarter de la nature, ni la faire grimacer ; d'un autre côté, il n'est pas moins évident que dans une comédie on doit peindre le ridicule, & même fortement : or il semble qu'on n'y sçauroit mieux réussir qu'en rassemblant le plus grand nombre de traits propres à le faire connoître, &, par conséquent, qu'il est permis de charger les caractères. Il y a en ce genre deux extrémités vicieuses ; & *Moliere* a connu mieux que personne le point de perfection qui tient le milieu entr'elles : ces caractères ne sont ni si simples que ceux des anciens, ni si chargés que ceux de nos contemporains. La simplicité des premiers, qui n'est point un défaut en soi, n'auroit cependant pas été du goût du siècle de *Moliere* ; mais l'affectation des modernes, qui va jusqu'à choquer la vraisemblance, est encore plus vicieuse. Qu'on caractérise les passions fortement : à la bonne heure ; mais il n'est jamais permis de les outrer. Voyez COMEDIE.

Une qualité essentielle au caractère, c'est qu'il se soutienne ; & le poète est d'autant plus obligé d'observer cette règle, que dans le tragique, ses caractères sont, pour ainsi dire, tous donnés par la fable ou l'histoire :

Aut famam sequere, aut sibi convenientia fingi,

dit *Horace*, dans son Art poétique.

Dans le comique, le poète est maître de sa fable, & doit y disposer tout de manière que rien ne s'y démente, & que le spectateur y trouve à la fin, comme au premier acte, les personnages introduits, guidés par les mêmes vues, agissant par les mêmes principes, sensibles aux mêmes intérêts, en un mot, les mêmes qu'ils ont paru d'abord :

Servetur ad imum, *Horace.*

Qualis ab incepto processerit, & sibi constet.

L'art, dit *M. de Voltaire*, consiste à déployer le caractère d'un personnage, & tous ses sentimens, par la manière dont on le fait parler, & non par la manière dont ce personnage parle de lui. Plus on a l'ame noble, moins on doit le dire. L'art consiste à faire voir cette noblesse sans l'annoncer ; *Racine* n'a jamais manqué à cette règle. *Corneille* fait souvent dire à ses héros qu'ils sont grands ; ce seroit les avilir, s'ils pouvoient l'être. L'opposé de la magnanimité est de se dire magnanime : ce n'est guère que dans un excès de passion, dans un moment où l'on craint d'être avili, qu'il est permis de parler ainsi de soi-même.

*Poët de
M. de
Volt.
part. 2^e*

Ibid.

L'auteur que nous venons de citer ne croit pas qu'il soit permis de mettre sur la scène tragique un prince imprudent & indiscret, à moins d'une grande passion qui excuse tout. L'imprudence & l'indiscrétion peuvent être jouées à la comédie ; mais sur le théâtre tragique, il ne faut peindre que les défauts nobles. *Britannicus* brave *Néron* avec la hauteur imprudente d'un jeune prince passionné ; mais il ne dit pas son secret à *Néron* imprudemment.

Une princesse, partagée entre l'ambition & l'amour, n'est véritablement ambitieuse ni sensible. Ces caractères indécis & mi-toyens ne peuvent jamais réussir, à moins que leur incertitude ne naisse d'une passion violente, & qu'on ne voie jusques dans cette indécision l'effet du sentiment dominant qui les emporte : tel est *Pyrrhus* dans *Andromaque* ; caractère vraiment théâtral & tragique.

On demande si on peut mettre sur la scène tragique des caractères bas & lâches ? Le public, en général, ne les aime pas ; le parterre murmure, quand *Narcisse* dit, dans *Britannicus* :

Et pour nous rendre heureux, perdons les
misérables.

On n'aime pas le prêtre *Mathan*, qui veut,

A force d'attentats perdre tous ses remords.

Cependant, puisque ces caractères sont dans la nature, il semble qu'il soit permis de les peindre ; & l'art de les faire contraster avec

les personnages vraiment héroïques peut souvent produire des beautés.

On dit qu'au théâtre on n'aime point les scélérats : il n'y a point de criminelle plus odieuse que *Cléopâtre*, & cependant on se plaît à la voir ; elle ennoblit l'horreur de son caractère par la fierté des traits dont *Corneille* l'a peint : on ne lui pardonne pas ; mais on attend avec impatience ce qu'elle fera , après avoir promis *Rodogune* & le trône à son fils *Antiochus*. Si *Corneille* a manqué à son art , dans le détail , il a rempli le grand projet de tenir les esprits en suspens , & d'arranger tellement les événemens , que personne ne peut deviner le dénouement de cette tragédie.

Ibida

Un tyran peut être représenté perfide , cruel , sanguinaire , mais jamais bas ; & il y a toujours de la lâcheté à insulter une femme , sur-tout quand on est son maître absolu.

Il y a des personnages à qui l'on ne doit jamais donner certains caractères. Les grands hommes , par exemple , comme *Alexandre* , *César* , *Scipion* , *Caton* , *Cicéron* , ne doivent point être représentés amoureux ; ce seroit les avilir. On ne doit pas non plus donner cette passion aux méchans hommes , parce que l'amour dans une ame féroce ne peut jamais être qu'une passion grossière , qui révolte , au lieu de toucher , à moins qu'un tel caractère ne soit attendri & changé par un amour qui le subjugué. *Domitien* , *Caligula* , *Néron* , *Commode* , en un mot , tous les tyrans qui feront l'amour à l'ordi-

dinaire, déplairont toujours. *Voyez* TRAGÉDIE.

CARACTERES des personnages du poëme épique. Voyez ÉPOPÉE. Ce qu'on dit du caractère des acteurs de l'épopée, est applicable, en grande partie, aux personnages des pièces dramatiques ; & presque toutes les réflexions qu'on vient de lire sont pareillement applicables aux personnages du poëme épique.

CARACTERE : ce mot, en parlant d'un ouvrage d'esprit, signifie la différence spécifique qui le distingue d'un autre ouvrage. Ainsi la comédie, la tragédie, le poëme épique, l'ode, l'élégie, &c. sont des ouvrages de poésie, ou des poëmes ; mais chacun a ses principes, ses règles, son ton propre & particulier ; & c'est ce qu'on appelle son *caractère*.

De même, dans l'éloquence, un plaidoyer, un sermon, un panégyrique, sont des discours oratoires ; la différence de la méthode qu'on y suit, celle du style qu'on y emploie, forment leur caractère propre & particulier.

CARACTERE : ce mot, en parlant d'un auteur, désigne la manière qui lui est propre & particulière de traiter un sujet, dans un genre que d'autres ont traité comme lui, ou avant lui, & ce qui le distingue de ces auteurs. Ainsi l'on dit, en parlant des poëtes lyriques, que *Pindare* est sublime, & quelquefois obscur & entortillé ; *Anacréon* doux, tendre, élégant ; qu'*Horace* a l'élévation de l'un, & la noblesse de l'autre, & de plus beaucoup de philosophie ; que *Mal-*

berbe est noble , harmonieux ; *Roussseau* impétueux , grand , hardi ; *la Moitte* , ingénieux & délicat.

M. *de Fénelon* trace ainsi , en peu de mots , les caractères des principaux historiens de l'antiquité : « *Hérodote* , dit-il , raconte parfaitement ; il a même de la grace » par la variété des matières. Mais son ouvrage est plutôt un recueil des relations » des divers pays , qu'une histoire qui ait » de l'unité.

» *Polybe* est habile dans l'art de la guerre » & dans la politique ; mais il raisonne » trop , quoiqu'il raisonne très-bien. Il va » au-delà des bornes d'un simple historien : » il développe chaque événement dans sa » cause ; c'est une anatomie exacte , &c.

» *Salluste* a écrit avec une noblesse & » une grace singulière ; mais il s'est trop » étendu en peintures de mœurs , & en » portraits de personnes , dans deux histoires » très-courtes.

» *Tacite* montre beaucoup de génie , » avec une profonde connoissance des cœurs » les plus corrompus ; mais il affecte trop » une brièveté mystérieuse. Il est trop plein » de tours poétiques dans ses descriptions : » il a trop d'esprit , il raffine trop. Il attribue aux plus subtils ressorts de la politique » que ce qui ne vient souvent que d'un » mécompte , que d'une humeur bizarre , » que d'un caprice , &c. »

On voit par cet échantillon , que le caractère des auteurs ne consiste pas moins dans leurs défauts que dans leurs perfections ; & comme il n'est point de genre

d'écrire, qui n'ait son caractère particulier; il n'est point non plus d'auteur qui n'ait le sien; l'un & l'autre sont fondés sur la différente nature des matieres, & sur la différence des génies.

CATACHRÈSE : trope ou figure de rhétorique, qui sert à donner un nom aux choses qui n'en ont point, en empruntant celui qui leur peut le mieux convenir : c'est la définition qu'en donne *Quintilien*. Ainsi, lorsque *Virgile* dit que les Grecs, rebutés du long siège de Troye, & d'avoir toujours les destins contraires, bâtirent, par l'inspiration de *Pallas*, un cheval, (*equum divinâ Palladis arte ædificant*,) il emploie cette figure. On l'emploie encore, lorsqu'on dit : *Aller à cheval sur un bâton*; (*Equitare in arundine longâ*.)

Il ne faut pas confondre la catachrèse avec la métaphore; car il y a cette différence, que la métaphore est pour les choses qui ont un nom, & la catachrèse pour celles qui n'en ont point.

Quelques auteurs s'imaginent que c'est encore une catachrèse, quand, par exemple, au lieu du mot de *témérité*, on emploie celui de *valeur*, & au lieu du mot de *dissipateur*, on se sert de celui de *libéral* : ils se trompent; car, dans ce cas, ce n'est pas un mot que l'on substitue à un autre mot, c'est une chose que l'on met à la place d'une autre chose. En effet, la valeur diffère non-seulement de la témérité, mais encore du courage, de l'intrépidité, de la bravoure. Voyez **SYNONYME**.

CATASTROPHE : on entend par ce mot

mot le changement ou la révolution qui arrive à la fin de l'action d'un poëme dramatique, & qui la termine. *Voyez DÉNOUEMENT.*

La catastrophe est ou *simple* ou *compliquée*; ce qui fait donner à l'action elle-même l'une ou l'autre de ces dénominations. *Voyez ÉPOPÉE. FABLE. TRAGÉDIE.*

Dans la première, on ne suppose ni changement dans l'état des principaux personnages, ni reconnoissance, ni dénouement proprement dit, l'intrigue qui y regne n'étant qu'un simple passage du trouble & de l'agitation à la tranquillité, de la vengeance à la clémence, &c. Cette espèce de catastrophe convient plus au poëme épique qu'à la tragédie, quoiqu'on en trouve quelques exemples dans nos anciens auteurs tragiques; mais les modernes ne l'ont pas crue assez frappante, & l'ont abandonnée.

Dans la seconde, le principal personnage éprouve un changement ou révolution de fortune, quelquefois au moyen d'une reconnoissance, & quelquefois sans que le poëte ait recours à cette situation.

Il y a révolution ou changement de fortune dans le personnage, soit qu'il succombe, soit qu'il triomphe dans son entreprise. *Esther* force l'obstacle; *Joad*, dans *Athalie*, le force aussi: ils passent dans un état plus heureux. *Phèdre* & *Hyppolite* y succombent: ils passent dans un état plus malheureux. Quelquefois la révolution est double, comme dans *Athalie*: la reine tombe, & le jeune prince regne.

Ce changement s'appelle autrement *péri-
pétie*, (*voyez ce mot*) & les qualités qu'il doit
avoir sont d'être probable & nécessaire.

La catastrophe, pour être probable, doit
résulter de tous les effets précédens : il faut
qu'elle naisse du fond même du sujet, ou
qu'elle prenne sa source dans les incidens,
& qu'elle ne paroisse pas menée à dessein,
encore moins forcément. La reconnois-
sance sur laquelle une catastrophe est fondée
doit avoir les mêmes qualités que la cata-
strophe elle-même; &, par conséquent,
pour être probable, il faut qu'elle naisse du
sujet même; qu'elle ne soit pas produite
par des marques équivoques, comme ba-
gues, brasselets, &c. ou par une simple ré-
flexion, comme on en voit plusieurs exem-
ples dans nos pièces modernes.

La catastrophe, pour être nécessaire, ne
doit jamais laisser les personnages introduits
dans les mêmes sentimens, mais les faire
passer à des sentimens contraires, comme
de l'amour à la haine, de la vengeance au
pardon, &c. Quelquefois toute la cata-
strophe consiste dans une reconnoissance;
tantôt elle en est une suite un peu éloignée,
& tantôt l'effet le plus immédiat & le plus
prochain. C'est, dit-on, cette dernière es-
pece de catastrophe qui est la plus belle,
telle qu'est celle d'*Œdipe*. *Voyez RECON-
NOISSANCE.*

Dryden pense qu'une catastrophe, qui
résulteroit du simple changement de senti-
mens & de résolutions d'un personnage,
pourroit être assez bien maniée pour deve-
nir extrêmement belle, & même préférable

à toute autre. Le dénouement de *Cinna* est à-peu-près dans ce genre. *Auguste* avoit toutes les raisons du monde de se venger ; il le pouvoit : il pardonne ; & c'est ce qu'on admire. Mais cette facilité de dénouer les pièces , favorable au poète , ne plairoit pas toujours au spectateur , qui veut être remué par des événemens surprenans & inattendus. Il n'en est pas de même de la comédie : il ne faut que quelque tour adroit & qui réjouisse le spectateur , pour former le dénouement , qui néanmoins est sujet aux mêmes règles que la catastrophe, c'est-à-dire qu'il faut qu'il soit naturel , qu'il naisse du sujet , &c.

M. de *Voltaire* remarque que la plus froide des catastrophes est celle dans laquelle on commet de sang froid une action atroce qu'on a voulu commettre. *Adisson* , dans son *Spectateur* , dit que le meurtre de *Camille* , dans la tragédie d'*Horace* , est d'autant plus révoltant , qu'il semble commis de sang froid , & qu'*Horace* , traversant tout le théâtre pour aller poignarder sa sœur , avoit tout le tems de la réflexion. « Le public éclairé, ajoûte M. de *Voltaire* , ne peut jamais souffrir un meurtre sur le théâtre , à moins qu'il ne soit absolument nécessaire , ou que le meurtrier n'ait les plus violens remords. »

Quelques auteurs , qui ont traité de la Poétique , ont mis en question , si la catastrophe doit toujours tourner à l'avantage de la vertu , ou non ; c'est-à-dire , s'il est toujours nécessaire qu'à la fin de la pièce la vertu soit récompensée , & le vice ou le

crime puni. La raison & l'intérêt des bonnes mœurs semblent demander qu'un auteur tâche de ne présenter aux spectateurs que la punition du vice, & le triomphe de la vertu ; cependant le sentiment contraire a ses défenseurs ; & *Aristote* préfère une catastrophe qui révolte & qui remue l'âme, à une catastrophe heureuse & qui n'émeut pas , parce que la terreur & la pitié sont les deux fins de la tragédie.

» Les meilleures fins de tragédie , dit » M. de *Voltaire*, sont celles qui laissent » dans l'âme du spectateur quelque idée sublime, quelque maxime vertueuse & importante, convenable au sujet ; mais tous les sujets n'en sont pas susceptibles. »
Voyez DÉNOUEMENT.

CAUSES : c'est ainsi qu'on nomme un des Lieux-communs de la Rhétorique , qui fournissent des preuves & des argumens à l'orateur.

Les Rhéteurs distinguent plusieurs sortes de causes : la matérielle, la formelle, l'efficiente, l'occasionnelle, la cause exemplaire, & autres dont la notion est plus particulièrement du ressort de la logique & de la métaphysique. Celle d'où l'on tire plus communément des preuves , est la cause finale, ou la fin que quelqu'un se propose en agissant. *Cassius*, célèbre orateur de l'antiquité, vouloit, au rapport de *Cicéron*, qu'on remontât à ce principe pour juger sagement des actions des hommes, qu'on en examinât les motifs, & qu'on se demandât *Cui bono?* C'est par-là que, dans l'Oraison pour *Sextius*, *Cicéron* fait l'éloge de *Milon* :

» Quel est l'homme, dit-il, dont la vertu mé-
 » rite mieux l'immortalité ? Il s'est exposé à
 » toutes sortes de hazards , à toutes sortes de
 » travaux, à la haine & à l'envie des méchans,
 » sans se proposer d'autre récompense qu'une
 » récompense qu'on méprise aujourd'hui ,
 » l'approbation des honnêtes gens. »

Toute cause a son effet, & réciproque-
 ment tout effet a sa cause. L'un sert égale-
 ment de preuve à l'autre. Ainsi, pour dé-
 montrer que la guerre est un fléau, il suffit
 d'en détailler, avec un de nos poètes, les
 funestes effets :

Quels traits me présentent vos fastes ,
 Impitoyables conquérans ?
 Des vœux outrés, des projets vastes ,
 Des rois vaincus par des tyrans ;
 Des murs que la flamme ravage ,
 Des vainqueurs fumans de carnage ,
 Un peuple au fer abandonné ;
 Des meres pâles & sanglantes
 Arrachant leurs filles tremblantes
 Des bras du soldat effréné.

J. B.
 Rous-
 seau.

CÉSURE : ce mot, qui vient du latin ,
 & qui, au sens propre, signifie *coupure*,
incision, désigne, dans notre langue, le re-
 pos que l'on prend dans la prononciation
 d'un vers, après un certain nombre de syl-
 labes. Ce repos soulage la respiration, &
 produit une cadence agréable à l'oreille :
 ce sont ces deux motifs qui ont introduit la
 césure dans les vers.

La césure sépare le vers en deux parties ,
 dont chacune est appelée *hémistiche*, c'est-

à-dire *de mi-vers*. Voyez HÉMISTICHE.

La Fon- Un sot plein de sçavoir est plus sot qu'un autre
taine. homme.

La syllabe *voir* est la césure ou repos ; & cette syllabe finit le premier hémistiché.

La césure est mal placée entre certains mots qui doivent être dits tout de suite , & qui font ensemble un sens inséparable , selon la maniere ordinaire de parler & de lire. Ainsi les vers suivans sont défectueux :

M. de la Tu m'es bien cher ; mais si --- tu combats ma
Noue. maîtresse.

C'en est fait , je vole à--Rome pour l'assiéger.

On sçait que la chair est--fragile quelquefois.

On ne doit jamais disposer le substantif & l'adjectif de façon que l'un finisse le premier hémistiché , & que l'autre commence le second , comme dans ce vers :

Iris, dont la beauté -- charmante nous attire.

Cependant si le substantif faisoit le repos du premier hémistiché , & qu'il fût suivi de deux adjectifs qui achevaissent le sens , le vers seroit bon , comme celui-ci :

Sacy. Il est une ignorance -- & sainte & salutaire.

Ce qui fait voir qu'en toutes ces occasions la grande règle c'est de consulter l'oreille , & de s'en rapporter à son jugement.

Dans les grands vers , c'est-à-dire dans ceux de douze syllabes , la césure doit se

trouver dans la fixieme syllabe ; car c'est après elle que se fait le repos :

¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹²
Un sot en écrivant fait tout avec plaisir.

Boileau.

Aimez qu'on vous conseille & non pas qu'on vous loue.

Id.

Tel excelle à rimer qui juge sottement.

Dans les vers de dix syllabes, la césure doit se trouver dans la quatrieme syllabe :

¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰
Ce monde-ci n'est qu'une œuvre comique
Où chacun fait ses rôles différens.

Rouf-
seau.

Il faut remarquer en passant, que la dernière syllabe d'un vers féminin ne se compte pas. Voyez RIME.

Il n'y a pas ordinairement de césure à observer dans les vers qui ont moins de dix syllabes ; les vers de huit & de sept syllabes sont pourtant bien plus harmonieux quand il y a un repos, après la quatrieme ou troisieme syllabe, comme dans les exemples suivans :

Au sortir de ta main puissante,
Grand Dieu, que l'homme étoit heureux !
La vérité toujours présente
Le livroit à ses premiers vœux.

On observe rarement la césure dans les vers de sept syllabes :

Disparois, fille de l'onde,
Ne régente plus ma cour :
Toi, si ton cœur me seconde ;
Belle Nymphé, dès ce jour
Sois Vénus aux yeux du monde ;
Mais sois Psyché pour l'amour.

M. Do-
cat.



CHANSON : c'est une espece d'*ode anacréontique*, c'est-à-dire un petit poëme fort court, auquel on joint un air, pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec sa maîtresse, avec ses amis, ou seul, pour s'égayer & faire diversion aux peines du travail.

La chanson diffère de l'ode proprement dite, en ce que celle-ci chante les dieux, les héros, ou les choses sublimes, & que celle-là ne traite que des sujets familiers, amusans, &c. Par exemple :

Boileau. Elle peint les festins, les danses & les ris,
Vante un baiser cueilli sur les lèvres d'*Iris*.

Aussi, pour réussir dans ce genre de poésie, il ne faut ni l'élévation d'esprit, ni la force d'imagination, qui sont nécessaires dans les autres genres d'odes. Ici l'agrément ou la finesse remplacent le sublime des pensées; la délicatesse ou la douceur tiennent lieu de la noblesse & de l'élévation des sentimens; l'élégance & la facilité suppléent à la magnificence & à la force de l'expression.

Les odes d'*Anacréon* ne sont que des chansons; celles de *Pindare* en sont encore, mais dans un style plus élevé : les poésies de *Sapho* n'étoient aussi que des chansons vives & passionnées : en un mot toute la poésie lyrique n'est, à proprement parler, que des chansons; mais nous nous bornons ici à parler de celles qui portent plus particulièrement ce nom, & qui en ont mieux le caractère.

Il n'est point de genre de poésie dans le

quel nos succès soient plus universels & plus communs que dans celui-ci. Les François l'emportent sur tous les peuples de l'Europe, même sur les auteurs de l'antiquité, pour le sel & la grace de leurs chansons. Ils se sont toujours plus à cet amusement, & y ont toujours excellé, témoin les anciens Troubadours. Le Languedoc sur-tout n'a point dégénéré de son premier talent : l'air de gaieté & de vivacité, qui regne toujours dans les habitans de cette province, les porte naturellement au chant & à la danse. Un Languedocien menace un rival, un jaloux, un ennemi, d'une chanson, comme un Italien le menaceroit d'un coup de stylet. La France a d'autres provinces *chansonnières*, comme la Provence, le Béarn, &c. Mais les Provençaux, les Béarnois, &c. le cèdent aux Languedociens de ce côté-là. En effet, il n'y a point d'idiome en France plus riche (a), plus doux, dont les mots soient si expressifs & si pittoresques, & par conséquent, plus propres à la poésie, que le Languedocien. Ceux qui l'entendent, & qui d'ailleurs ont du goût, sont forcés de convenir que plusieurs chansons & autres petites pièces de poésie écrites dans cet idiome, l'emportent sur ce que

(a) Les Languedociens peuvent exprimer une même chose de trois manières différentes, sans avoir recours aux épithètes. Nous avons en françois le mot *homme* ; & ils ont le mot *homé*, homme ; *houmenou*, petit homme ; *houmenas*, homme fort grand ; *fillo*, fille ; *filletto*, petite fille ; *filliaffo*, une grande fille ; ainsi de tous les autres noms, soit substantifs, soit adjectifs.

nous avons de plus délicat & de plus fin dans nos pièces fugitives. On ne doit pas en juger par les traductions latines & françoises que plusieurs poètes nous en ont données : le patois des Languedociens a des termes, des phrases, des tournures qu'il n'est pas possible de rendre dans une autre langue, sans leur ôter de leur mérite.

Nous avons des chansons de plusieurs especes ; mais en général on les réduit à trois ; les chansons *bacchiques*, les *érotiques*, & les *satyriques*.

Dans toute espece de chanson les pensées doivent aboutir à un même sujet, se développer insensiblement par une progression d'idées & d'images qui présentent toujours quelque chose de naturel & de piquant. Une idée commune, une pensée guindée, une expression tirée ou peu exacte, un vers dur, une épithète oiseuse, un tour forcé suffiroit pour dégrader le couplet d'ailleurs le plus heureux. Il faut que la pièce se soutienne d'un bout à l'autre, & qu'elle marche avec une finesse, une délicatesse, une naïveté, une pureté toujours égales. Quoique le travail doive se faire moins sentir dans la chanson que dans tout autre genre de poésie, il n'en est point qui demande une correction plus finie. La raison, c'est que, ne pouvant se soutenir, comme les autres odes, par les grandes images qu'enfante le génie, & par les traits brillans d'une imagination hardie & pleine de feu, il est nécessaire que la délicatesse du pinceau, la naïveté du coloris, la finesse de l'expression, y rem-

placent les beautés sublimes dont elles ne sont pas susceptibles.

Les chansons sont composées d'un ou de plusieurs couplets. Quand elles n'ont qu'un couplet, elles doivent finir comme l'épigramme ou le madrigal. Ces deux genres sont les mêmes pour le fond & pour la forme ; le chant seul y met de la différence.

Quand je dis que la chanson qui n'a qu'un couplet doit finir comme l'épigramme ou le madrigal, je veux dire qu'elle doit être terminée par une pensée fine ou par un sentiment délicat. En voici des exemples. Dans le premier, c'est une femme qui parle.

CHANSON à M. DE CREQUI.

Si j'avois la vivacité
 Qui fait briller *Coulange* ;
 Si je possédois la beauté
 Qui fait régner *Fontange* (a) ;
 Ou si j'étois, comme *Conti* (b) ;
 Des graces le modele,
 Tout cela seroit pour *Crequi*,
 Dût-il m'être infidele.

Que de personnes louées sans fadeur dans cette chanson ! mais sur-tout que de sentiment dans le dernier vers !

Voilà une chanson d'un seul couplet qui finit comme un madrigal ; en voici une, aussi d'un seul couplet, qui se termine en

(a) Maîtresse de *Louis XIV.*

(b) La princesse de *Conti*.

épigramme. On l'attribue à M. de *Fén...*
Arch.... de C....

CHANSON à Mlle ***

Tircis vous chante des chansons
Où le cœur s'intéresse,
Et, par d'agréables leçons,
Vous porte à la tendresse.
Fuyez ce poison séducteur,
L'appas en est funeste :
L'oreille est le chemin du cœur ;
Et le cœur l'est du reste.

Il y a des chansons dont les couplets finissent toujours par les mêmes vers : on les appelle des *chansons à refrain*. On peut dire en général que les refrains donnent beaucoup de graces & de piquant au couplet. C'est l'idée principale de la chanson, qu'on se fait un plaisir de revoir souvent, parce qu'on sent mieux l'assortiment des parties, & la justesse de leur application. Mais il faut avoir soin que le refrain contienne une pensée morale ou piquante, & qu'il soit amené avec adresse. Rien de plus froid que ceux dont la chute est forcée, qui ne donnent pas à penser, ou qui ne disent rien de saillant.

Le refrain peut contenir un, ou deux, ou quatre vers, cela est indifférent ; les plus jolis cependant n'ont qu'un ou deux vers.

Il y a des chansons à rondeau : elles ressemblent aux chansons à refrain, parce qu'elles ont un ou deux vers répétés dans le même

couplet, comme on peut le voir dans l'exemple suivant.

C O U P L E T à rondeau.

De tout un peu ,
 Iris , c'est ma philosophie ;
 De tout un peu ,
 Du vin , de l'amour , & du jeu :
 En prendre trop feroit folie ;
 Mais on doit user , dans la vie ;
 De tout un peu.

Les chansons *bacchiques* doivent avoir un caractère particulier de liberté & d'enjouement : on peut même y passer quelques traits d'une imagination hardie , & quelques petits écarts. Il n'est pas surprenant que le Dieu de la treille échauffe un peu plus que de raison ceux qu'il inspire , & que le vin mêle une petite dose de délire dans l'enjouement qu'il fait naître.

Les historiettes , les fictions font un effet merveilleux dans les chansons *bacchiques*. Un cadre de cette nature , quand il est analogue au Dieu du vin , les rend toujours plus gaies & plus intéressantes. On peut aussi faire usage de la Mythologie , pour donner plus de noblesse au sujet. Peu de Poètes l'ont employée avec autant de succès que maître *Adam* , dans la chanson si connue , *Aussi-tôt que la lumière* , &c. Nous allons en citer quelques-unes qui le sont moins , mais qui sont dignes de l'être des lecteurs sensibles & délicats. Les deux

premieres font galantes & bacchiques en
même tems.

C H A N S O N.

En vain je bois pour calmer mes alarmes ;
Et pour chasser l'amour qui m'a surpris ;

Ce font des armes

Pour mon *Iris* :

Le vin me fait oublier ses mépris ;
Et m'entretient seulement de ses charmes ;

A U T R E.

Roche-
brune.

Vous n'avez pas, verte fougère ;
L'éclat des fleurs qui parent le printems ;

Mais leur beauté ne dure guère :

Vous êtes aimable en tout tems.

Vous prêtez des secours charmans

Aux plaisirs les plus doux qu'on goûte sur la terre !

Vous servez de lit aux amans ;

Aux buveurs vous servez de verre.

Pour bien entendre le dernier vers de cette
jolie chanson, on doit sçavoir que le verre
se fait de la cendre de l'herbe qu'on nomme
fougere.

A U T R E.

Voulez-vous sçavoir, mesdames ;

Pourquoi tant d'amans vaincus

Eteignent toutes leurs flammes

Dans le doux jus de *Bacchus* ?

De tant d'amans infidèles

Voici la juste raison :

Vous n'êtes pas toujours belles ;

Et le vin est toujours bon,

Qui pourroit n'être pas agréablement touché du couplet suivant, qui réunit le genre galant au genre bacchique? Il fut fait & chanté par M. le C. de B*** dans une fête que donnoit madame de ***

La maîtresse du cabaret
Se devine fans qu'on la peigne :
Le dieu d'amour est son portrait ;
La jeune *Hébé* lui sert d'enseigne ;
Bacchus assis sur son tonneau
La prend pour la fille de l'Onde ;
Même en ne versant que de l'eau ;
Elle a l'art d'enyvrer son monde.

On appelle *chansons érotiques* celles dont l'amour & la galanterie fournissent le sujet. Rien n'est plus commun dans notre langue, que cette espece d'odes anacréontiques ; & l'on peut assurer que nous en avons d'excellentes & de parfaites ; mais elles ne sont telles, qu'autant que les pensées en sont fines, les sentimens délicats, les images douces, le style léger, & les vers faciles. C'est sur-tout dans ces petites pièces qu'il faut être naturel & élégant. L'esprit ne doit point s'y faire sentir ; le cœur seul doit inspirer le poète. *Voyez ÉROTIQUE.*

La chanson érotique tire son principal agrément des images & des traits de la fable que le poète a soin d'y répandre. C'est dans la finesse de ces rapports, & dans le beau des allusions, que consiste tout son art. Une fiction ingénieuse, qui rassembleroit toutes les parties d'une chanson sous un seul point de vue, la rendroit plus intéressante que

celle dont les pensées n'auroient pas une liaison si intime. L'ode suivante réunit, ce me semble, toutes les qualités qui en peuvent faire un modele.

CHANSON ÉROTIQUE.

M. de la
Motte.

Dans un bois solitaire & sombre
Je me promenois l'autre jour :
Un enfant y dormoit à l'ombre ;
C'étoit le redoutable Amour.

J'approche : sa beauté me flatte ;
Mais je devois m'en défier :
Il avoit les traits d'une ingrate
Que j'avois juré d'oublier.

Il avoit sa bouche vermeille ;
Le teint aussi frais que le sien.
Un soupir m'échappe ; il s'éveille :
L'Amour se réveille de rien.

Aussi-tôt, déployant ses ailes ;
Et saisissant son arc vengeur ,
D'une de ses flèches cruelles ,
En partant, il me blesse au cœur.

Va, dit-il, aux pieds de *Sylvie*,
De nouveau languir & brûler ;
Tu l'aimeras toute ta vie ,
Pour avoir osé m'éveiller.

On peut dire qu'il n'y a rien dans *Anacréon* qui approche de cette chanson. Nous l'emportons, dans ce genre de poésie, sur les anciens & les modernes. « Je suis étonné, dit M. de *Voltaire*, de cette variété prodigieuse

gieuse avec laquelle les sujets galans ont été traités par notre nation. On diroit qu'ils sont épuisés, & cependant on voit des tours nouveaux ; quelquefois même il y a de la nouveauté jusques dans le fond des choses, comme dans cette chanson :

Oiseaux, si tous les ans vous changez de climats,
Dès que le triste hyver dépouille nos bocages,
Ce n'est pas seulement pour changer de feuillages,
Ni pour éviter nos frimats ;
Mais votre destinée

Ne vous permet d'aimer qu'à la saison des fleurs ;
Et, quand elle a passé, vous la cherchez ailleurs,
Afin d'aimer toute l'année.

Peut-on voir rien de plus vif, de plus galant, de plus délicat que la Chanson que voici ?

Je vous l'ai dit cent fois, mes yeux, vous me perdez ;

Vous ne voulez pas vous contraindre !

Des attraits de *Philis* vous avez tout à craindre ;

Cependant vous la regardez.

Pour former une douce chaîne

Vous ne pouviez pas mieux choisir ;

Mais vous avez tout le plaisir,

Et mon cœur a toute la peine.

Ces sortes d'ouvrages suffisoient autrefois pour faire la réputation des *Voiture*, des *Sarrafin*, des *Chapelle*. Ce mérite étoit rare alors : aujourd'hui, qu'il est plus répandu, il donne sans doute moins de réputation ;

D. de Litt, T. I,

O

mais il ne fait pas moins de plaisir aux lecteurs délicats.

Nous renvoyons, pour les chansons *satyriques*, à l'article VAUDEVILLE. Nous finirons celui-ci par une Chanson faite par une dame de Toulouse, alors retirée à la campagne avec une société choisie d'amis.

Dans cette aimable solitude ,
L'ennui n'étend pas son pouvoir ;
Le plaisir y fait notre étude ,
Et le bonheur notre sçavoir.

Les plus beaux myrtes de Cythère
Ne naissent que pour nous parer :
Nous passons les jours à nous plaire ,
Et les nuits à nous desirer.

Enchantés d'une aimable yvresse ,
Nous mêlons, dans nos *tendres* jeux ,
Les doux transports de la *tendresse*
Aux larmes de l'amour heureux.

Ici l'amour & la constance
Enchaînent la félicité ;
Les pleurs se donnent à l'absence ,
Jamais à l'infidélité.

Nos jours se levent sans nuage ,
Et nous passons rapidement ,
Du sentiment au badinage ,
Du badinage au sentiment.

Nous ne citons point cette ode anacréontique comme un modele ; mais pour faire remarquer certains défauts qu'on doit éviter

dans les Chançons. L'art & l'esprit se font trop sentir dans celle-ci; les antitheses y sont trop fréquentes, trop recherchées, & les pensées trop détachées les unes des autres. On diroit que l'auteur ne s'est occupé qu'à briller; & ces sortes d'ouvrages ne doivent être que le fruit de l'occasion & du sentiment. Cette ode n'est pourtant pas sans mérite: la versification en est aisée, harmonieuse; les pensées sont bien rendues, & le tableau en est charmant. Voyez PARODIES. VAUDEVILLE.

CHANT: c'est une des parties dans lesquelles les Italiens & les François divisent leurs poèmes, soit didactiques, soit épiques. Le mot *Chant*, pris en ce sens, est synonyme à *livre*. On dit le *premier Livre* de l'Iliade, de l'Enéide, du Paradis perdu, &c; & le *premier Chant* de la Jérusalem délivrée, du Lutrin, de l'Art poétique, de la Henriade.

Le Poète tend à la fin de son ouvrage, en faisant passer son héros par un enchaînement d'aventures extraordinaires, pathétiques, terribles, merveilleuses, s'il fait un poème épique, & s'il fait un poème didactique, en conduisant son lecteur de précepte en précepte, d'exemple en exemple. Il établit, dans le cours général de son ouvrage, des points de repos; & la partie comprise entre un de ces points, & un autre qui le suit, s'appelle un *Chant*.

Il y a dans un poème épique des Chants plus ou moins longs, plus ou moins intéressans, selon la nature des aventures qui y sont racontées; mais il y auroit une grande

faute dans la machine , ou construction ; ou conduite du poëme , si l'on pouvoit prendre la fin d'un Chant , quel qu'il fût , pour la fin du poëme ; & il y auroit un grand art de la part du Poëte , & il en fût résulté une grande perfection dans son poëme , s'il avoit sçu le couper de maniere que la fin d'un Chant laissât une sorte d'impatience de connoître la suite des choses , & inspirât le desir d'en commencer un autre. Le *Tassé* me paroît avoir singulièrement excellé dans cette partie. On peut interrompre la lecture d'*Homere* , de *Virgile* , de *Milton* , & de la *Henriade* , à la fin de chaque livre ou chant ; mais le *Tassé* vous entraîne malgré que vous en ayez , & l'on ne peut plus quitter son ouvrage , quand on en a commencé la lecture. Il ne faut pas inférer de-là que j'accorde au *Tassé* la prééminence sur les autres Poëtes épiques ; je dis seulement que , par rapport à nous , il l'emporte sur *Homere* , sur *Virgile* , & même sur M. de *Voltaire* , pour la coupe , le plan & la conduite de son poëme.

Il me semble que les Italiens ont plus de droit que nous d'appeller les parties de leurs poëmes épiques , des *Chants* , ces poëmes étant divisés chez eux par des *stances* qui se chantent. Les Gondoliers de Venise chantent , ou plutôt psalmodient par cœur toute la Jérusalem délivrée ; & l'on ne chante point , parmi nous , le *Lutrin* , ou la *Henriade* , ni , chez les Anglois , le *Paradis perdu*.

Pour ce qui est des Chants des poëmes didactiques , ils sont plus ou moins longs , selon que la chose dont on parle le demande.

Il faut les finir de maniere qu'il ne soit pas nécessaire de recourir au suivant pour connoître en entier la chose qu'on vient de traiter. Dans le premier Chant de l'Art poétique, *Despréaux* donne des règles générales pour la poésie; dans le second, il donne les règles particulieres à chaque poème : il y parle de l'idylle, de l'éclogue, du madrigal, &c. & ne commence pas le troisieme par achever de faire connoître le dernier sujet qu'il a traité dans le précédent. Ainsi il faut diviser un poème didactique d'une autre maniere qu'on ne divise un poème épique, c'est-à-dire que chaque Chant d'un poème didactique ne doit rien laisser à desirer sur la matiere qu'on y traite.

Il suit de tout ce que nous venons de dire, que les différens Chants d'un poème, soit épique, soit didactique, sont ce que sont les actes ou intermedes dans une pièce dramatique, les livres dans des ouvrages de morale, & les chapitres dans des discours; avec cette différence pourtant, que les Chants du poème épique doivent finir d'une maniere à laisser desirer de voir sans interruption le chant qui suit.

CHANT DE MAI : espece de petite pièce de poésie semblable à la ballade, avec cette différence, qu'on est obligé d'y chanter le retour des charmes de la nature, des beaux jours du printems, & des plaisirs du mois de Mai; au lieu que dans la ballade on est maître du sujet. *Voyez BALLADE.*

CHANT NUPTIAL. *Voyez ÉPITHALAME.*

CHANT ROYAL : ancienne espece de

*Elém.
de Poës.
franç.*

poësie, composée de cinq couplets qui renferment chacun onze vers. Les rimes doivent, dans tous les couplets, être les mêmes, & placées dans le même ordre que dans le premier. Celui-ci est composé de cinq rimes différentes, qui se répondent de la maniere suivante : le premier vers rime avec le troisieme, le second avec le quatrieme, le cinquieme avec le fixieme, le septieme avec le huitieme & le dixieme, enfin le neuvieme rime avec le onzieme. Voyez l'exemple suivant.

Les cinq couplets doivent être suivis d'une strophe qu'on appelle *envoi*. Cette strophe ne peut avoir que sept vers, qui doivent être rangés dans le même ordre que les sept derniers des autres couplets, & sur les mêmes rimes. Cette strophe ou envoi sert à expliquer l'allusion de la pièce. Le dernier vers du premier couplet doit revenir à la fin de chaque couplet & de l'envoi.

Le style du Chant royal doit être noble & soutenu, fourni de grandes expressions & de belles figures ; la matiere doit en être tirée de quelque beau sujet de la fable. On n'y emploie que des vers alexandrins de la dernière exactitude, malgré le retour multiplié des mêmes rimes. Il faut que le vers intercalaire, autrement dit le *refrain*, forme toujours des chutes pleines de force & de noblesse ; ce qui ne se peut, à moins qu'il n'ait lui-même ces qualités. La fable de cette pièce doit être allégorique, c'est-à-dire qu'elle doit former une allusion qu'on explique dans l'envoi.

C'est sans doute de sa noblesse que cette

espece de poésie a tiré son nom de *chant royal* ; peut-être aussi est-ce de la dignité des personnes à qui on doit les adresser , comme à des princes ou des princesses , dont la qualité doit toujours être annoncée dans le premier ou le second vers de l'envoi.
Exemple :

A N T É E.

C H A N T R O Y A L ,

Modele des héros, *Alcide* infatigable ,
Toi qu'un pere immortel rendit trop odieux ;
Des fureurs de *Junon* écueil inébranlable ,
Toujours haï des cieux , toujours digne des cieux.
Ta valeur se fit jour jusqu'au sombre rivage :
De l'Olympe & des Dieux lorsqu'*Atlas* se sou-
lage ,

Le P.
Mour-
gues.

Tu soutiens le fardeau qui fit plier *Atlas*.
Après douze travaux , après mille combats ,
Tu penfes respirer au bout de la carrière ,
Et tu ne t'attends pas à te voir sur les bras
Un tyran qui triomphe en mordant la poussiere.

Yvre de sang humain , de sang insatiable ,
Antée , affreux Titan , croit honorer les Dieux ;
Gardant pour ses autels les reliefs de sa table :
Que ne couvre-t-on point d'un zèle spécieux !
De crânes entassés par un triste carnage ,
Il prépare à *Neptune* un sanguinaire hommage ,
Tout un temple bâti de ce funeste amas.
Jusqu'où va la fureur des dévots scélérats !
A celle de ce monstre oppose une barriere ;
Immole au Dieu des flots , qui hait tels attentats ;
Un tyran qui triomphe en mordant la poussiere.

Vois, te tendant les mains, un reste déplorable
 Des barbares repas du géant furieux ;
 A la trace du sang, suis, vengeur équitable ;
 L'homicide altéré qui dépeuple ces lieux.
 L'implacable *Junon*, qui met tout en usage
 Pour se venger sur toi de son époux volage ,
 Plus timide que toi te devance où tu vas :
 Brave de son courroux les impuissans éclats ;
 Brave le désespoir d'une épreuve dernière ,
 Qui garde pour trophée à ton bras déjà las ,
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière.

Ah ! je vous vois aux mains. Le *Typhée* effroyable ,
Écumant de la bouche, étincellant des yeux ,
 Te destine en son temple un endroit remarquable.
 Il pense y voir ta tête , ornement curieux !
 Mais qu'elle soutient mal, cette inutile rage ,
 De tes coups redoublés le foudroyant orage !
 Il chancelle : c'est fait ; il tombe. Quel fracas !
 Victoire ! Mais que vois-je ? il se relève ! hélas !
 Et sa chute lui rend sa vigueur toute entière :
 Je vois reprendre haleine & raffermir ses pas ,
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière.

La terre, en ce danger, mere trop pitoyable ;
 A son fils qui l'embrasse offre un secours pieux
 Etendu sur la poudre il devient indomptable ,
 Et le coup qui l'abbat le rend victorieux.
 Héros, tu n'en es point à ton apprentissage ;
Tu lui fais perdre terre ; il perd son avantage :
 Les Dieux, qu'il crut servir, font gloire d'être
 ingrats.

Lors, moins rude luteur que pesant embarras ,

Il vomit dans les airs son ame carnaciere:
 Ainsi devoit trouver dans le ciel son trépas,
Un tyran qui triomphe en mordant la poussiere.

Envoi.

Prince, l'antiquité, dans cette noble image,
 Nous a peint le plaisir assailli du courage.
 Le souvenir du ciel affoiblit ses appas,
 Trop puissans sur un cœur voluptueux & bas,
 Qui trouve leur amorce au sein de la matiere.
 Terrestre, impérieux, le plaisir n'est-il pas
Un tyran qui triomphe en mordant la poussiere ?

Le sujet de cette pièce, que nous citons plus pour exemple que pour modele, est tiré de la fable. *Antée* étoit un roi d'Afrique, que les Mythologistes font fils de la Terre. Il avoit soixante-quatre coudées de hauteur; arrêtoit tous les passans dans les sables de la Lybie, où il se mettoit en embuscade : il les contraignoit de se battre avec lui; &, les ayant aisément vaincus, il les massacroit. Il agissoit ainsi, parce qu'il avoit fait vœu de bâtir à *Neptune* son pere, un temple composé de crânes d'hommes. Il défia *Alcide*, autrement *Hercule*, au combat : ce héros le terrassa plusieurs fois, mais toujours en vain; car la Terre, mere de ce géant, chaque fois qu'il la touchoit lui rendoit toutes ses forces : *Hercule*, s'en étant apperçu, l'éleva en l'air, & l'étouffa dans ses bras.

Le Chant royal ne diffère de la ballade que par le sujet. Celui du Chant royal doit

être noble & sérieux, au lieu que celui de la ballade est toujours badin. Voyez BALLADE.

CHAPITRE D'UN LIVRE. Les Auteurs, pour soulager le lecteur, ont établi dans le cours de leurs ouvrages des points de repos; & c'est la partie de l'ouvrage qui se trouve entre un de ces deux points, & celui qui le suit, qu'on appelle un *chapitre*. Voyez CHANT.

CHARADE : espece d'énigme, ou plutôt de logogriphe. Ce mot vient de l'idiome Languedocien, & signifie, dans son origine, un *discours propre à tuer le tems*. On dit en Languedoc : *Allons faire des charades*, pour dire *allons passer l'après-soupé*, ou *allons veiller chez un tel*; parce que, dans les assemblées de l'après-soupé, le peuple de cette province s'amuse à dire des riens pour passer le tems.

On fait une Charade, en donnant un mot à deviner de la maniere qui suit : On en divise les syllabes; on dit ce que la premiere, la seconde, &c. signifient; & ensuite on indique à-peu-près ce qu'est le tout. Je veux donner à deviner, par exemple, le mot *Tripoli*; je dis : Ma premiere est le nom d'un jeu qui se fait avec des cartes, (le *tri*); ma seconde, le nom d'un fleuve d'Italie, (le *Pô*); ma troisieme, le nom d'une voyelle, (*i*), ou le nom d'un meuble très-commode, (*lit*); & mon tout est le nom d'une ville d'Afrique. Pour donner à deviner le mot *polisson*, on dit : Ma premiere est le nom d'un fleuve d'Europe, (le *Pô*); ma seconde, le nom d'une fleur

fort blanche (un *lis*); ma troisième, le nom d'une nourriture faite pour les ânes (du *son*), ou un effet de la vibration de l'air, (le *son*); & mon tout, le nom qu'on applique ordinairement à une personne qui manque d'éducation ou de politesse. Ces deux exemples suffisent pour donner une idée des Charades. Ce sont des amusemens faits pour les enfans & les bonnes vieilles; mais il vaut encore mieux passer le tems à faire des Charades, qu'à médire de ses voisins.

CHATIÉ, se dit d'un style où l'on ne s'est permis aucune licence, aucune répétition de mots trop voisine, aucune expression familière ou triviale, ni sur-tout aucune faute contre la langue. Il est synonyme à *sage & correct*, dans la peinture. Voyez **STYLE**.

CHALEUR : on dit d'un style qu'il est plein de chaleur, qu'il est chaud, quand les expressions en sont fortes, les images frappantes, les pensées serrées, & qu'il renferme, en un mot, tout ce que l'éloquence a de plus pathétique & l'art de plus brillant :

» On ne parle aujourd'hui que de *chaleur*,
 » dit M. d'Alembert : on en veut jusques
 » dans les écrits qui ne sont destinés qu'à
 » instruire; & ce sont même souvent les
 » esprits les plus froids qui se montrent, sur
 » ce point, les plus difficiles à satisfaire. On
 » croiroit que c'est par le besoin qu'ils ont
 » d'être ranimés, si on ne sçavoit que la
 » chaleur du style n'a pas le même avan-
 » tage que la chaleur physique, celui de
 » fondre la glace. Pour moi, qui n'aspire pas

*Mél. de
Phil. &
de Litt.
tom. 5.*

» à l'honneur de l'éloquence , mais qui heu-
 » reusement traite des matieres où elle n'est
 » pas d'obligation , où peut-être même elle
 » seroit nuisible , je n'ai jamais eu pour point
 » de vue que ces deux mots , *clarté* & *vé-*
 » *rité* ; & je me tiendrois fort heureux d'a-
 » voir rempli cette devise , persuadé que la
 » vérité seule donne le sceau de la durée
 » aux ouvrages philosophiques ; qu'un écri-
 » vain , qui s'annonce pour parler à des hom-
 » mes , ne doit pas se borner à étourdir ou
 » amuser des enfans , & que l'éloquence est
 » bientôt oubliée , quand elle n'est employée
 » qu'à orner des chimeres. La flamme d'es-
 » prit-de-vin n'échauffe guère , & s'éteint
 » bien vite ; il faut nourrir le feu de ma-
 » tieres solides pour que la chaleur soit sen-
 » sible & durable. » Il ne faut pas conclure
 de ce que dit M. d'*Alembert* , que la cha-
 leur ne soit pas nécessaire ; mais il en faut
 conclure qu'elle ne doit jamais être séparée
 de la clarté & de la vérité. Un écrivain
 sans chaleur , & qui instruit , est préférable
 sans doute à un écrivain dont le style auroit
 quelque chaleur , mais qui seroit inintelli-
 gible ou plein d'erreurs. C'est dans les ou-
 vrages d'éloquence , dans les discours où
 l'on veut toucher & persuader que la cha-
 leur du style est sur-tout nécessaire ; je ne
 connois pas d'écrivain dont les ouvrages
 en fournissent autant d'exemples que ceux
 de M. *Rousseau* de Geneve. Voyez *STYLE*.

CHEVILLE : se dit , en poésie , d'un mot
 inutile , d'une expression oiseuse qu'on em-
 ploie le plus souvent pour allonger le vers.

M. de Voltaire dit dans la Henriade , en parlant de Dieu :

Le ciel est sous ses pieds De *mille* astres *divers* ;
Le cours toujours réglé l'annonce à l'univers ;
La puissance, l'amour avec l'intelligence ,
Unis & divisés , composent son essence.

Ces mots *mille* & *divers* sont des chevilles ;
ou des termes oiseux ; mais les deux vers
de la Trinité sont une chose admirable &
unique.

Et cherchant sur la brèche une mort *indiscrette* , Boileau
De sa folle valeur embellir la gazette.

On voit que ce mot *indiscrette* n'est que
pour la rime.

Mais nous autres faiseurs de livres & d'écrits ; *Id.*
Nous ne sçaurions briser nos fers & nos entraves.

Écrits après le mot *livres* , *entraves* après
le mot *fers* me paroissent des hors-d'œu-
vre. Cela fait voir jusqu'où la contrainte
de la rime réduit quelquefois les plus grands
maîtres. On pourroit citer encore ces vers
de l'épître neuvième du même auteur :

Il n'eut jamais pour Dieu que glace & que froideur.

Outre que *froidueur* est plus qu'inutile ici ,
l'usage veut qu'on dise *être de glace* , & non
avoir de la glace pour quelqu'un.

CHŒUR : ce mot , dans la poésie dra-
matique , désigne plusieurs personnages qui
sont supposés être spectateurs de la pièce ,

mais qui témoignent , de tems en tems , la part qu'ils prennent à l'action , par des discours qui y sont liés , sans pourtant en faire une partie essentielle..

Chez les anciens , le Chœur remplissoit l'intervalle des actes , & paroïssoit toujours sur la scène. Il y avoit à cela plus d'un inconvénient , dit M. de *Voltaire* ; car , ou il parloit , dans les entr'actes , de ce qui s'étoit passé dans les actes précédens , & c'étoit une répétition fatigante ; ou il prévenoit ce qui devoit arriver dans les actes suivans , & c'étoit une annonce qui pouvoit dérober le plaisir de la surprise ; ou enfin il étoit étranger au sujet , & , par conséquent , il devoit ennuyer.

La présence continuelle du Chœur dans la tragédie , me paroît encore plus impraticable , ajoute le même auteur. L'intrigue d'une pièce intéressante exige d'ordinaire que les principaux acteurs aient des secrets à se confier ? Eh ! le moyen de dire son secret à tout un peuple ? C'est une chose plaisante de voir *Phédre* , dans *Euripide* , avouer à une troupe de femmes un amour incestueux , qu'elle doit craindre de s'avouer à elle-même.

On demandera peut-être comment les anciens pouvoient conserver si scrupuleusement un usage si sujet au ridicule ? C'est qu'ils étoient persuadés que le chœur étoit la base & le fondement de la tragédie. Voilà bien les hommes , qui prennent presque toujours l'origine d'une chose pour l'essence de la chose même. Les anciens sçavoient que ce spectacle avoit commencé par une troupe

de payfans yvres, qui chantoient les louanges de *Bacchus*; & ils vouloient que le théâtre fût toujours rempli d'une troupe d'acteurs, qui, en chantant les louanges des dieux, rappellassent l'idée que le peuple avoit de l'origine de la tragédie. Long-tems même le poëme dramatique ne fut qu'un simple chœur; & les personnages que l'on y ajoûta ne furent regardés que comme des *épisodes*; & il y a encore aujourd'hui des sçavans qui ont le courage d'affurer que nous n'avons aucune idée de la véritable tragédie, depuis que nous avons banni les chœurs: c'est comme si, dans une pièce, on vouloit que nous missions Paris, Londres, & Madrid sur le théâtre, parce que nos peres en usoient ainsi, lorsque la comédie fut établie en France.

M. *Racine*, qui a introduit des chœurs dans *Athalie* & dans *Esther*, s'y est pris avec plus de précaution que les Grecs: il ne les a guères fait paroître que dans les entr'actes; encor a-t-il eu bien de la peine à le faire avec la vraisemblance qu'exige toujours l'art du théâtre.

A quel propos faire chanter une troupe de Juives, l'orsqu'*Esther* a raconté ses aventures à *Elise*? Il faut nécessairement, pour amener cette musique, qu'*Esther* leur ordonne de lui chanter quelque air:

Mes filles, chantez-nous quelqu'un de ces cantiques.....

Je ne parle pas du bizarre assortiment du chant & de la déclamation dans une

même scène ; mais du moins il faut avouer que des moralités mises en musique , doivent paroître bien froides après ces dialogues pleins de passion , qui font le caractère de la tragédie. Un chœur seroit bien mal venu , après la déclaration de *Phédre* , ou après la conversation de *Sévère* & de *Pauline*.

Je croirai donc toujours , jusqu'à ce que l'événement me détrompe , qu'on ne peut hazarder le Chœur dans une tragédie , qu'avec la précaution de l'introduire à son rang , & seulement lorsqu'il est nécessaire pour l'ornement de la scène ; encor n'y a-t-il que très-peu de sujets où cette nouveauté puisse être reçue. Le Chœur seroit absolument déplacé dans *Bajazet* , dans *Mithridate* , dans *Britannicus* , & généralement dans toutes les pièces dont l'intrigue n'est fondée que sur les intérêts de quelques particuliers : il ne peut convenir qu'à des pièces où il s'agit du salut de tout un peuple.

CHŒURS : (*les*) on appelle ainsi , en nom collectif , les chanteurs & les chanteuses , qui exécutent les chœurs de l'opéra , c'est-à-dire un morceau d'harmonie complète , à quatre parties ou plus. Il y a de petits & de grands Chœurs. Dans les grands , les chanteurs & chanteuses sont placés en haie sur les deux aîles du théâtre ; les hautes-contre & les tailles forment une espece de demi-cercle dans le fond.

Il faut des Chœurs dans un opéra ; ils forment un coup d'œil agréable sur le théâtre , & amènent naturellement les danses. Voyez OPÉRA.

CHRONOLOGIQUE , (*abrégé*) se dit d'une

d'une histoire abrégée , où les faits principaux sont rapportés avec leurs circonstances les plus essentielles, & suivant l'ordre chronologique.

Nous avons dans notre langue plusieurs bons Abrégés chronologiques, dont les plus connus sont celui de l'*Histoire de France*, par M. le président *Hénault*, qui a servi de modele aux autres; celui de l'*Histoire ecclésiastique*, par M. *Macquer*, avocat; l'*Art de vérifier les dates*, un des ouvrages les plus utiles qui aient paru sur la chronologie, commencé par dom *Maur d'Antine*, & continué par dom *Charles Clément*, & dom *Ursin Durand*, Bénédictins.

Les Abrégés chronologiques, ne parlant que du gros des actions, ne peuvent être fort instructifs, à moins qu'ils ne partent d'une main habile qui sçache, sans s'appesantir plus que le genre ne le demande, faire sentir ces fils imperceptibles, qui répondent, d'un bout, à des causes très-petites, & de l'autre aux plus grands événemens. Voyez DICTIONNAIRE.

CIRCONLOCUTION : figure de rhétorique qu'on emploie pour éviter d'exprimer, en termes directs, des choses dures ou désagréables, ou peu convenables, qu'on fait entendre, en empruntant d'autres termes qui rendent la même idée, mais d'une manière adoucie, & en la palliant.

Cicéron, par exemple, dans l'Oraison *pro Milone*, ne pouvant nier que *Clodius* n'eût été tué par *Milon*, ou du moins par ses ordres, l'avoue indirectement par cette circonlocution.

» Les domestiques de *Milon* n'ayant pu se-
 » courir leur maître, qu'on disoit avoir été
 » tué par *Clodius*, ils firent, en son absence
 » & sans sa participation, ou son consente-
 » ment, ce que chacun pourroit attendre des
 » siens en pareille occasion. »

Thémistocle voulant persuader aux Athé-
 niens d'abandonner leur ville, à l'approche
 de l'armée de *Xerxès*, les exhorta à la re-
 mettre entre les mains des dieux : *Ut urbem*
apud deos deponerent. Il adoucit par cette
 circonlocution une proposition fort dure &
 fort désagréable. Voyez EUPHÉMISME.
 PÉRIPHRASE.

CIRCONSTANCES : on appelle ainsi
 un *Lieu commun* des plus féconds ; les
 rhéteurs l'expriment par ce vers technique :

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo,
quando.

ce qui comprend la *personne*, la *chose*, le
lieu, les *moyens*, les *motifs*, la *manière*, &
 le *tems*.

Il n'est point de sujet oratoire dans lequel
 toutes ou presque toutes ces circonstances
 ne se rencontrent, & sur lequel il ne soit
 aisé de parler, pour peu qu'on ait médité.
 La chose est si claire, qu'il seroit inutile d'en
 citer des exemples.

On divise les circonstances en trois clas-
 ses, par rapport au tems ; celles qui préce-
 dent une action ; celles qui l'accompagnent
 & celles qui la suivent, soit nécessairement,
 soit vraisemblablement, selon la nature de
 la chose en question ; & ces trois classes
 forment autant de *Lieux communs*.

Un assassinat, par exemple, est ordinairement précédé du dessein de le commettre, & des préparatifs pour l'exécuter. Il est accompagné de l'attaque, de la résistance, des cris ou des efforts de la personne assassinée. Il est suivi de la fuite de l'assassin, des remords dont il est bourrelé, &c ; c'est par tous ces endroits que *Cicéron* prouve que *Milon* n'a point assassiné *Clodius* de dessein prémédité, 1^o en peignant la tranquillité de *Milon* avant l'action, & ses préparatifs, comme ceux d'un voyage de campagne, d'une promenade ; 2^o en représentant l'action comme une querelle imprévue de la part de *Milon*, quoiqu'elle fût méditée de celle de *Clodius*, & où celui-ci, qui étoit l'agresseur, fut tué par les esclaves de *Milon* ; 3^o par l'exposition de la conduite que tint ce dernier, incontinent après la mort de *Clodius*, en revenant promptement à Rome, & se présentant même avec confiance pour demander le consulat.

Il est bon cependant d'observer que, quand ces circonstances ne précèdent, n'accompagnent ; ou ne suivent pas nécessairement une chose, il est facile de réfuter les raisonnemens qu'en tire l'adversaire. Voyez
LIEUX COMMUNS.

CITATION : c'est l'usage & l'application que l'on fait en parlant ou en écrivant, d'une pensée, ou d'une expression employée ailleurs ; le tout pour confirmer son raisonnement par une autorité respectable, ou pour répandre plus d'agrément dans son discours, ou dans sa composition.

Les citations doivent être employées avec

jugement : elles indisposent, quand elles ne sont qu'ostentation ; elles sont blâmables, quand elles sont fausses ; & il est permis de les croire telles, si l'on ne met le lecteur à portée de les vérifier, en citant le livre ou chapitre de l'ouvrage d'où elles sont tirées, à moins que le passage qu'on cite, ne soit généralement connu.

Quelques modernes se sont fait beaucoup d'honneur, en citant à propos les plus beaux morceaux des anciens ; & par-là ils ont trouvé l'art d'embellir leurs écrits à peu de frais. *Montagne* cite à chaque instant : on diroit qu'il s'est étudié à faire parade d'érudition. Nos prédicateurs citent perpétuellement l'Ecriture & les Peres, moins cependant qu'on ne faisoit dans les siècles passés. Ils peuvent citer l'Ecriture sainte ; mais ils devroient moins citer les Peres de l'Eglise, que la plupart n'ont jamais lus, mais qu'ils citent d'après les autres. Les Protestans ne citent guère que l'Ecriture. Quoi qu'il en soit, s'il est d'heureuses citations, s'il est des citations exactes, il en est aussi beaucoup d'ennuyeuses, de fausses & d'altérées, ou par l'ignorance, ou par la mauvaise foi des écrivains, souvent aussi par la négligence de ceux qui citent de mémoire. La mauvaise foi dans les citations est universellement réprouvée ; mais les défauts d'exactitude & d'intelligence ne sont guère moins reprehensibles, & peuvent être même de conséquence, suivant l'importance des matières.

Les citations fréquentes dans les plaidoyers furent introduites sous le président

de Thou. Pasquier, en parlant des avocats de ce tems, dit : *Erubescant sine lege loqui*. Ils citoient non-seulement des textes de droit, mais aussi les historiens, les orateurs, les poètes ; & la plupart des citations étoient souvent inutiles & déplacées. Les avocats du seizieme siècle sont tombés dans le même excès ; leurs écrits sont tellement chargés de citations, que l'on y perd de vue le fil du discours.

Quelques-uns tombent aujourd'hui dans un excès contraire : ils ont honte de citer, & sur-tout des textes latins. Ce genre d'érudition est regardé par eux comme un bagage d'antiquité, dont on ne doit plus se charger ; c'est une opinion que l'ignorance a enfantée, & que la paresse nourrit. On ne doit pas, il est vrai, recourir à des citations peu convenables au sujet, ni s'arrêter à prouver ce qui n'est pas contesté ; mais il est toujours du devoir de l'avocat de citer les loix, & autres textes qui établissent une proposition controversée. Il doit seulement user modérément des citations, ne pas en surcharger son discours, & faire choix de celles qui sont les plus précises & les plus frappantes. Voyez AUTEURITÉ.

CLARTÉ : qualité que doit avoir le style, & qui consiste à employer des termes propres, à mettre de l'ordre dans les idées & les expressions, à placer chaque chose en son lieu ; en un mot, à rendre facile & nette à l'entendement de celui qui écoute ou qui lit, l'appréhension du sens, ou de la pensée de celui qui parle ou qui écrit.

Quand on confidere avec des yeux philosophes la différence qui se trouve entre la rapidité de la pensée, & la lenteur des moyens que les hommes emploient à se la communiquer, on gémit de ce que les signes inventés pour l'exprimer ne sont pas plus simples. Les anciens avoient le secret d'écrire en notes, & de dire en une lettre ce que nous disons en un mot. Mais, quand on supposeroit les signes de nos pensées beaucoup moins composés qu'ils ne le sont ; dès-là qu'on pense & qu'on écrit pour l'instruction ou pour l'amusement de la société, on doit donner à ses idées toute l'étendue qu'exige le besoin des lecteurs. Si la prolixité les dégoûte ou les ennuie, un style concis avec affectation, leur dérobe une partie du plaisir ou de l'utilité qu'ils attendoient. Je ne sçais si *Perse* étoit bien entendu des Romains, ses contemporains ; &, malgré les commentaires dont on l'a orné, je pense que nous l'entendons encore moins qu'eux. Lui-même, s'il revenoit parmi nous, ou ne s'entendroit plus, ou seroit étrangement surpris des interprétations qu'on donne à ses vers ; c'est sur-tout dans les maximes que les Poëtes ont coutume de semer dans leurs ouvrages, & dans les préceptes qu'ils donnent, que la brièveté de l'expression ne doit rien altérer de la vérité & de l'exactitude de la pensée. La bonne opinion qu'on peut avoir de ses lecteurs, permet bien qu'on n'épuise point un sujet ; mais elle n'autorise jamais l'obscurité, sous prétexte d'exercer la pénétration. Il faut être clair ; c'est la première qualité que doit avoir un écrivain,

& sans laquelle les autres sont presque toujours perdues pour lui. Voyez NETTETÉ.

CLASSIQUE : ce mot se dit des auteurs qu'on explique dans les collèges ; on donne particulièrement ce nom aux auteurs qui ont vécu du tems de la république, & à ceux qui ont été contemporains, ou presque contemporains d'*Auguste* : tels sont *Térence*, *César*, *Cornélius Népos*, *Cicéron*, *Salluste*, *Virgile*, *Horace*, *Phédre*, *Tite-Live*, *Ovide*, *Valere-Maxime*, *Velleïus-Paterculus*, *Quinte-Curce*, *Juvenal*, *Martial* & *Frontin*, auxquels on ajoûte *Corneille-Tacite*, qui vivoit dans le second siècle, aussi-bien que *Pline le jeune*, *Florus*, *Suétone*, *Eutrope*, & *Justin*.

Mais en latin l'adjectif *classicus* n'a pas la même acception qu'il a en françois. *Autores classici* ne veut pas dire les *Auteurs classiques*, mais signifie selon *Aulu-Gelle*, les auteurs du premier ordre : *Scriptores primæ notæ*, & *præstantissimi*, tels que *Cicéron*, *Virgile*, *Horace*.

On peut, dans ce dernier sens, donner le nom d'*Auteurs classiques François*, aux bons auteurs du siècle de *Louis XIV*, & de celui-ci ; mais on doit plus particulièrement appliquer le nom de *classiques* aux auteurs qui ont écrit tout à la fois élégamment & correctement, tels que le *P. Bouhours*, *Despréaux*, *Racine*, &c. Il seroit à souhaiter, dit *M. de Voltaire*, que l'Académie françoise donnât une édition correcte des auteurs classiques, avec des remarques de grammaire.

CLIMAX, du grec *κλίμαξ*, qui signifie

élévation, ou *diminution par degrés*, est une figure de rhétorique qu'on appelle *gradation*, par laquelle le discours s'élève, ou descend comme par degrés; telle est cette pensée de *Cicéron* contre *Catilina*: «Tu ne » fais rien, tu n'entreprends rien, tu ne mé- » dites rien, que je n'apprenne, que je ne » voie, dont je ne sois parfaitement inf- » truit; » ou ce trait contre *Verrès*: « C'est » un forfait, que de mettre aux fers un ci- » toyen Romain; un crime, que de le faire » battre de verges; presque un parricide, » que de le mettre à mort; que dirai-je de » le faire crucifier? » Voyez GRADATION.

COMÉDIE : on définit la comédie une action feinte dans laquelle on représente le ridicule à dessein de le corriger.

Cours de
Belles-
Lett.

Le ridicule, dit M. l'abbé *Batteux*, consiste dans les défauts qui causent la honte, sans causer la douleur : c'est, en général, un mauvais assortiment de choses qui ne sont pas faites pour aller ensemble. La gravité Stoïque seroit ridicule dans un enfant, & la puérilité dans un magistrat : ce seroit une discordance de l'état avec les mœurs. Ce défaut ne cause aucune douleur où il est ; &, s'il en caufoit, il ne pourroit faire rire ceux qui ont le cœur bienfait : un retour secret sur eux-mêmes leur seroit trouver plus de charmes dans la compassion.

Le ridicule dans les mœurs est donc simplement une difformité qui choque la bienséance, l'usage reçu, ou même la morale du monde poli : c'est alors que le spectateur caustique s'égaie aux dépens d'un vieil *Harpa- gon* amoureux, d'un monsieur *Jourdain*, gen-

tilhomme, d'un *Tartuffe* mal caché sous son masque. L'amour-propre alors a deux plaisirs : il voit les défauts d'autrui, & croit ne point voir les siens. *Voyez* RIDICULE.

Le ridicule se trouve par-tout, dit *la Bruyere* : il est souvent à côté de ce qu'il y a de plus sérieux ; mais il est rare de trouver des yeux qui sachent le reconnoître où il est, & plus rare encore de trouver des génies qui sachent l'en tirer avec délicatesse, & le présenter de maniere qu'il plaise & qu'il instruise, sans que l'un se fasse aux dépens de l'autre.

La Comédie se divise selon les sujets qu'elle se propose d'imiter. 1^o Il y a dans la société un ordre de citoyens, où règne une certaine gravité, où les sentimens sont délicats, & les conversations assaisonnées d'un sel fin, où est, en un mot, ce qu'on appelle *le ton de la bonne compagnie* ; c'est le modele du haut comique, qui ne fait rire que l'esprit. *Voyez* COMIQUE NOBLE.

2^o Il y a un autre ordre plus bas ; c'est celui du peuple, dont le goût est conforme à l'éducation qu'il a reçue. C'est l'objet du bas comique qui convient aux valets, aux suivantes, & à tout ce qui se remue par l'impression des personnages supérieurs. Cet ordre ne doit point admettre la grossièreté, mais la naïveté, la simplicité ; & s'il admet l'esprit, il faut qu'il soit naturel & sans aucune étude. *Voyez* COMIQUE BOURGEOIS. COMIQUE. (*bas*)

3^o Il y a encore une autre espece de comique qu'on a introduit, depuis quelques années, sur notre théâtre, & auquel on

donne le nom de *larmoyant*. Nous en parlerons ci-après. Voyez COMIQUE LARMOYANT.

4^o On pourroit compter une quatrième espèce de comique, s'il méritoit ce nom; ce sont les farces, les grimaces, & tout ce qui n'a pour assaisonnement qu'un burlesque grossier, quelquefois mêlé d'ordure. Voyez FARCES.

Nous parlerons de tous ces différens genres de Comique, dans la suite de cet article, où nous avons distingué tout ce qu'on a écrit de meilleur sur la comédie, sur ses règles, & sur les pièces les plus connues. Mais, avant que d'entrer en matière, nous croyons devoir donner une idée de la Comédie chez les Grecs, & chez les Latins.

On distinguoit la Comédie grecque en *ancienne*, *moyenne* & *nouvelle*.

La Comédie *ancienne* mettoit sur la scène tout citoyen, & n'épargnoit pas même les plus considérables personnages de la république; mais la liberté excessive que les Poëtes avoient prise de nommer ceux qu'ils jouoient, obligea le gouvernement de défendre par les loix de spécifier le nom & la qualité de ceux dont on représentoit les caractères. Les Poëtes, qui croyoient indispensable à leur art de joindre le personnel au caractère général, se soumirent, en apparence, à la loi; mais ils l'éluderent au fond, en introduisant des masques & des habits qui représentoient ceux qu'ils jouoient dans leurs pièces; c'est ce qu'on nomma la *Comédie moyenne*. Des défenses, plus rigoureuses que les premières, leur ayant encore

interdit ces licences scandaleuses , ils furent obligés de recourir à des sujets d'intrigues , purement imaginés : cette Comédie appelée *nouvelle* , fut adoptée par les Latins , comme plus convenable au gouvernement républicain. On sçait qu'à Athènes *Aristophane* , *Eupolis* , *Cratin* & *Ménandre* ; à Rome , *Plaute* & *Térence* , se distinguèrent par leurs Comédies. Ces connoissances supposées , nous allons traiter de la nature de la Comédie , & des principes qu'il n'est pas permis d'ignorer à quiconque veut juger des pièces de théâtre , & les lire avec utilité.

La Comédie , dit M. *Marmontel* , est l'imitation des mœurs mise en action ; imitation des mœurs , en quoi elle diffère de la tragédie & du poëme épique : imitation en action , en quoi elle diffère du poëme didactique moral , & du simple dialogue.

Poët.

franç.

Elle diffère particulièrement de la tragédie , dans son principe , dans ses moyens & dans sa fin.

La sensibilité humaine est le principe d'où part la tragédie : le pathétique en est le moyen ; l'horreur des grands crimes , & l'amour des sublimes vertus , sont les fins qu'elle se propose.

La malice naturelle à l'homme est le principe de la Comédie. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris , lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeans pour exciter la compassion , ni assez révoltans pour donner de la haine , ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi. Ces images nous font sourire , si elles sont peintes avec finesse : elles

nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frapans qu'inattendus, sont aiguës par la surprise. De cette disposition à saisir le ridicule, la Comédie tire sa force & ses moyens. Il eût été sans doute plus avantageux de changer en nous cette complaisance vicieuse en une pitié philosophique; mais on a trouvé plus facile & plus sûr de faire servir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité, à-peu-près comme on emploie les pointes du diamant à polir le diamant même: c'est-là l'objet ou la fin de la Comédie.

Princip. pour la lect. des Poët. La Comédie, dit M. l'abbé Mallet, est l'imitation d'une action complète, prise dans la vie commune pour corriger les ridicules & les vices du public, par l'image de ceux des particuliers. De-là il est aisé de conclure que l'unité d'action, de tems, & de lieu; que le complement de l'action ne convient pas moins à la Comédie qu'à la Tragédie; mais, comme, en parlant de celle-ci, nous avons traité de tous ces points avec étendue, le lecteur peut y recourir & en faire l'application. Cependant nous en parlerons encore dans cet article, & nous tâcherons de le faire d'une manière à ne pas nous recopier.

Il s'ensuit encore de la définition qu'on vient de lire, que la Comédie ne se propose pas de faire envisager les vices & les défauts des hommes par ce qu'ils ont de bas & d'odieux, mais seulement d'en peindre le ridicule. Aussi, quoiqu'elle ne doive jamais s'écarter de la nature, ni la défigurer, elle peut cependant charger les portraits qu'elle fait & les ridicules qu'elle peint,

afin de produire dans l'esprit des spectateurs une impression plus forte & plus durable, parce que les passions ne régissent pas moins dans le cœur des hommes du commun, que dans ceux des personnages célèbres, la différence ne consistant que dans celle des objets que se proposent les uns & les autres; & la vivacité étant toujours la même, quant au sentiment, il s'ensuit aussi que la Comédie ne met pas moins les passions en jeu que la tragédie. Ainsi, à cet égard, comme à beaucoup d'autres rapports que ces deux genres de poèmes ont ensemble, les principes leur sont communs. Cependant pour parler de la Comédie avec précision, nous en distinguerons, avec M. *Riccoboni*, les parties principales, qui sont l'intrigue, les caractères, les incidens, le comique ou jeu de théâtre, & le dialogue ou la diction. Nous examinerons chacune de ces parties séparément.

Source du vrai comique. La base du vrai comique, c'est l'étude de la nature, la connoissance profonde du cœur humain :

Que la nature donc soit votre unique étude. *Art poët.*

C'est par-là que *Molière*, en s'ouvrant un chemin tout nouveau, a beaucoup devancé ceux qui l'avoient précédé, & laissé loin derrière lui tous ceux qui l'ont suivi. *Térence* & *Plaute*, comme la remarqué M. de *Fénelon*, dans sa *Lettre sur l'éloquence*, &c. s'étoient bornés à peindre des soldats fanfarons, des vieillards avares & soupçonneux, des jeunes-gens prodigues, étourdis, amoureux, des courtisanes avides & im-

pudentes , des parasites bas & flatteurs , des esclaves scélérats & imposteurs ; caractères qu'ils ont traités suivant les mœurs de leur siècle. *Molière* , en embrassant une plus grande variété de sujets , a peint par des traits encore plus forts les vices & les ridicules : néanmoins on l'accuse d'avoir quelquefois outré la nature ; cela n'empêchera pas que cet auteur ne soit toujours regardé comme le premier comique du monde. Aussi tirerons-nous principalement de ces pièces les exemples dont nous appuierons nos réflexions ? Eh ! quelle différence entre le naturel de cet écrivain & l'affectation des modernes , entre sa simplicité & la fureur du bel esprit qui s'est emparé du théâtre ! Une métaphysique subtile & quintessenciée régné dans la plupart de nos Comédies, au lieu de ce vrai qui , dans les pièces de *Molière*, frappe également tous les spectateurs : on cherche le nouveau ; l'on veut des traits , & le goût est gâté au point qu'on voit aujourd'hui des personnes qui regardent *Molière* comme un auteur qui commence à vieillir. Mais la preuve la plus convaincante qu'on puisse alléguer du contraire , c'est le plaisir toujours vif & toujours délicat , que causent à la représentation & à la lecture , je ne dis pas seulement ses pièces du haut comique , mais encore ses farces dans lesquelles les ridicules , quoique chargés , sont moins éloignés de la nature , que tant de traits de pure imagination que nos contemporains mettent sur la scène. Ce n'est pas que je regarde *Molière* comme unique en ce genre : *Regnard* & *Destouches*

ont marché avec gloire sur ses traces ; & l'on a vu de tems en tems paroître quelques pièces qui n'ont été véritablement admirées , qu'autant qu'elles respiroient le goût & le génie de *Moliere*. L'étude du cœur humain est une étude épineuse & difficile ; & c'est dans la difficulté même de cette étude qu'on doit chercher la cause de la disette des bons ouvrages comiques. Peu de personnes aiment à approfondir , à démêler les motifs & les ressorts des actions humaines. Il en coûte trop à la paresse d'aller fouiller dans des replis si secrets. On trouve avec bien plus de facilité des jeux d'esprit, des pensées subtiles , des épigrammes . un comique de dialogue & de diction. Dans *Moliere*, tout le comique est de situation ou de sentiment , (on dira plus bas ce qu'on entend par *comique de situation* ;) la finesse & la simplicité du dialogue naissent du fond même des sujets. « Il présente , dit M. *Ricoboni* , ses idées avec des expressions » naturelles , comiques , intelligibles même » aux spectateurs les moins éclairés. » Ses idées , si vraies & si justes , en même » tems qu'elles peignent au naturel , & » qu'elles combattent les ridicules des hommes , sont exprimées avec une simplicité » noble & convenable. Tel est , ajoute-t-il , » l'esprit de *Moliere* ; esprit qui plaira toujours , & qui sera également goûté des » connoisseurs & des ignorans. » Or ces beautés dans *Moliere* , c'est l'étude de la nature ; il l'a connue parfaitement : aussi a-t-il peint d'après elle-même. Il a saisi les caracteres dans le vrai , & fait parler ses person-

nages conformément à leurs inclinations, à leurs passions, à leurs mœurs : Pourquoi ? Parce qu'il s'en étoit formé lui-même les idées les plus justes & les plus précises, & que plein de ses sujets, métamorphosé, pour ainsi dire, lui-même en misanthrope, en avare, en jaloux, il exprimoit tous ces caractères avec les couleurs qui leur sont propres. Il nous a démontré par ses ouvrages ce que c'étoit que la nature, & comment on pouvoit la saisir ; sans eux, nous ne la connoîtrions peut-être encore qu'imparfaitement. Il est fâcheux que son exemple n'ait pas été mieux suivi dans une nation qui se glorifie d'avoir produit *Moliere*, & qui l'admire encore tous les jours.

Des Mœurs. Par ce mot on entend les inclinations des hommes dépendantes de leur âge ou de leur condition :

Des-
préaux.

Le tems qui change tout, change aussi nos humeurs ; Chaque âge a ses plaisirs, son esprit & ses mœurs.

On trouvera dans l'article TRAGÉDIE, & au mot MŒURS, les qualités qu'elles doivent avoir pour répandre de la chaleur & de la vie dans la Comédie & dans les autres Poèmes où elles ont nécessairement lieu.

Des trois Unités. On en a parlé à l'article DRAME.

Des Caractères. Les caractères, en général, sont les inclinations des hommes, considérées par rapport à leurs passions. On distingue deux sortes de caractères, les généraux & les particuliers. Nous nous sommes assez étendus sur les caractères, soit sur
ceux

ceux qui concernent la Comédie, soit sur ceux qui regardent la tragédie ; & nous y renvoyons le lecteur. *Voyez* CARACTÈRE. DRAME.

Du Nœud ou de l'Intrigue. On distingue deux sortes d'intrigues, l'une où l'action qui paroît d'elle-même devoir aller à sa fin, se trouve néanmoins interrompue par des événemens que le pur hazard semble avoir amenés, & par des obstacles qu'aucun des personnages n'a préparés ni voulu faire naître : telle est l'intrigue de l'*Amphitryon* de *Molière*, qui roule toute entière sur les métamorphoses de *Mercury* en *Sofie*, & de *Jupiter* en *Amphitryon*. Ces divers déguisemens produisent les brouilleries entre *Alcmène* & son mari, la feinte réconciliation de l'un & de l'autre, les erreurs de *Sofie*, la perplexité du véritable *Amphitryon*. L'étonnement des chefs de l'armée conduit l'action à sa fin, sans que rien y arrive de dessein formé ; mais le merveilleux, qui régné dans cette sorte d'intrigue, en diminue le mérite.

La seconde espèce d'intrigue est celle où les incidens & les obstacles sont amenés & préparés par l'adresse des maîtres, ou par la malignité des soubrettes & des valets. Toutes nos Comédies sont de ce genre, c'est pourquoi je n'en cite point d'exemple. Quelque sorte d'intrigue que le Poète choisisse, il doit toujours s'accommoder aux mœurs des tems & des lieux, au caractères, soit généraux, soit particuliers, aux passions & aux ridicules attachés, pour ainsi dire, à l'humanité & qu'on voit toujours avec plaisir sur le théâtre.

La seconde espece d'intrigue coûte moins à imaginer que la premiere. Cependant on ne peut assez admirer que nos Auteurs ne se soient point exercés sur des sujets, & n'aient point inventé des plans où les incidens fussent produits, amenés par le hazard ou les seules circonstances. Si de pareils sujets offrent plus d'obstacles à surmonter, le succès assureroit aussi plus de gloire ; & le Poète auroit le mérite d'avoir donné une espece de Comédie nouvelle ; car on peut dire que les anciens n'ont fait qu'effleurer celle dont je parle, & que les Espagnols, parmi les modernes, ont mêlé, en la traitant, les deux especes d'intrigues, & l'ont gâtée encore par toutes les licences de leur théâtre.

Il faudroit donc pour composer une excellente Comédie, & une Comédie dont le genre seroit neuf, puisque nous n'avons que l'*Amphitruon* de ce genre, s'attacher uniquement à la premiere espece, & ne rien emprunter de la seconde. Le théâtre, si on l'ose dire, commence à vieillir : les nouveautés seules peuvent lui redonner de la vigueur. Mais, loin de la chercher dans les détails d'un dialogue singulier ou satyrique, ou dans des caracteres hors de nature, il faudroit la tirer, cette vigueur, du sein même du sujet. Alors le fond des piéces auroit moins d'uniformité ; & les situations plus variées, par conséquent, deviendroient aussi plus neuves & plus intéressantes, sans rien perdre de leur vraisemblance. Une forme nouvelle, qui seroit excellente, ranimeroit tout ensemble les Poètes & les Spectateurs ; & je

ne crois pas qu'on puisse en trouver une meilleure que la Comédie d'intrigue de la premiere espece.

Des Surprises, ou Coups de théâtre. On appelle *coup de théâtre*, tout ce qui arrive sur la scène, d'une maniere imprévue. Il y a deux sortes de surprises, l'une d'action, & l'autre de pensée. Toutes les deux sont également bonnes, & font également leur effet. Il est vrai cependant que la surprise d'action a plus de force, & se fait plus sentir que la surprise de pensée. L'Ecole des Maris, l'Ecole des Femmes, la Princesse d'Elide, &c; presque toutes les pièces de *Moliere* fournissent des preuves convaincantes de cette vérité.

La dixieme scène du second acte de l'Ecole des Femmes doit être appelée *un coup de théâtre d'action*, & sert en même tems à prouver quel étoit le génie de *Moliere* dans l'économie ou la conduite de ses pièces. En effet, qui se seroit jamais attendu à trouver ici, au milieu de l'action, une scène entre *Valere*, & *Isabelle*? & qui auroit jamais imaginé de faire amener *Valere* à *Isabelle* par *Sganarelle* même? Voilà cependant en quoi consiste l'art du Poëte; & voilà ce que l'on peut appeller une véritable surprise: chaque vers de cette scène est, pour ainsi dire, un coup de théâtre; & ce qui la termine, un trait digne de l'inimitable *Moliere*. *Isabelle* feignant d'embrasser *Sganarelle*, profite de cette situation pour donner sa main à baiser à *Valere*, & lui jurer une fidélité inviolable, par les tendres expressions qu'elle semble adresser à son jaloux.

Telle est encore dans *George Dandin* la surprise, ou coup de théâtre de la scène 6^e, acte 3^e. *Angélique* ne pouvant fléchir *George Dandin*, & l'engager à lui ouvrir la porte, fait semblant de se tuer. *George Dandin* sort pour s'assurer si c'est feinte ou vérité; &, ne pensant point à refermer la porte, il laisse à sa femme le moyen d'y entrer sans qu'il s'en apperçoive, & de la mettre ainsi dans la situation où elle étoit un moment auparavant.

Du Dénouement. Le dénouement est un incident imprévu, & toutefois préparé, qui débrouille l'intrigue & met fin à l'action. Cette partie demande beaucoup d'art & de délicatesse pour être amenée, sans que le spectateur la prévoie; car s'il la prévoit une fois, il se trouve privé d'un plaisir auquel il s'attendoit, & qu'on doit lui ménager :

Art poët. Que son cœur bien formé se dénoue aisément.

Quelques Auteurs ont attaqué les dénouemens de *Molière*, & prétendu qu'il n'y en avoit pas un seul exempt de défaut. M. *Ricoboni* l'a justifié pleinement, & d'une manière sçavante & profonde. On peut voir, dans ses *Observations sur la Comédie*, ce détail intéressant. M. de *Voltaire* dit que le dénouement de l'*Ecole des maris* est le meilleur de toutes les pièces de *Molière*. Il est, ajoute-t-il, vraisemblable, naturel, tiré du fond de l'intrigue; &, ce qui vaut bien autant, il est extrêmement comique. Voyez CATASTROPHE.

De l'Æconomie, ou Conduite de la pièce.
 Dans toute espece de poëme, l'ordonnance & la distribution du sujet influent sur tout le reste ; de sorte qu'un Poëte ne les néglige jamais impunément. Un ouvrage qui manque par cet endroit, est semblable à un édifice dont les appartemens ne communiquent point, ou à un tableau dont les divers personnages n'ont point entr'eux ces rapports & ces proportions qui, de plusieurs parties, forment un ensemble dont l'œil est satisfait. Dans le genre dramatique, on nomme cette partie *æconomie*, ou *conduite du théâtre*, c'est-à-dire, la disposition naturelle & sensée du progrès de l'action, la façon de la faire marcher, l'ordre de toutes les parties, la distribution & la liaison des scènes entr'elles ; ensorte qu'il soit impossible d'en retrancher, ou d'en transposer une seule, sans défigurer tout l'ouvrage.

Que l'action, marchant où la raison la guide, Des
 Ne se perde jamais dans une scène vuide. préaux.

Les anciens ne connoissoient presque point cet art : leurs Tragédies & leurs Comédies n'étoient qu'une suite continuelle de récits, de dialogues & d'action, à laquelle les chants du chœur, qu'on pourroit regarder comme des intermedes, étoient nécessairement liés ; & la méthode de diviser les pièces en plusieurs actes, & ceux-ci en plusieurs scènes, est une invention des Scholiastes que les modernes ont adoptée, parce qu'elle leur a paru propre à soulager l'attention du spectateur, & à marquer davantage l'entrée ou

la sortie des personnages qui concourent à l'action. On ne sçauroit nier que cette division ne serve à répandre beaucoup de lumière dans un sujet & à jeter de l'ordre dans les mouvemens. Cette disposition des scènes exige principalement qu'elles naissent les unes des autres naturellement sans effort, sans contrainte ; que les personnages qui les remplissent, y soient amenés par quelque intérêt sensible & relatif à l'intérêt général. Dans la composition, cet art dépend uniquement du génie & de la connoissance du théâtre. Pour juger de la convenance & de l'économie, il suffit de consulter les excellens modeles. Lorsqu'on lit *Moliere* avec attention, l'on découvre sans peine l'enchaînement toujours vraisemblable de ses scènes ; comment les premières préparent aux suivantes, & comment ses personnages paroissent, ou quittent la scène, sans qu'on puisse ou les retenir ou les supprimer, à moins de retrancher de la pièce des morceaux dont on sentiroit d'abord le défaut & la nécessité. La vraisemblance exacte y est par-tout si bien observée, que l'action se développe successivement par degrés & comme d'elle-même : tout marche, tout se lie naturellement ; & l'esprit satisfait croit moins voir l'image d'une action, qu'une action véritable.

Du Style ou de la Diction propre à la Comédie. La diction, comme les autres parties de la Comédie, est assujettie à des loix. La nature & la vraisemblance devant régler & conduire l'action de la fable, sans perdre un moment de vue l'intrigue, le dé-

nouement, les caractères, & toutes les autres parties, elles ne doivent pas moins l'une & l'autre présider sur la diction : si elle s'éloigne de la nature & de la vraisemblance, une pièce, quelque parfaite qu'elle fût d'ailleurs, seroit défectueuse par cela seul ; & ne pourroit peut-être soutenir ni la lecture ni la représentation. Que le Poète soit donc attentif à ne pas indisposer le spectateur par une diction peu naturelle, ou peu convenable au caractère de la pièce : c'est la diction qui fait sentir les beautés d'une fable, qui instruit par degrés le spectateur, & qui, en suivant pas à pas les situations & le mouvement de l'action, en développe l'intérêt, ou en détaille le comique. Si, au contraire, la diction s'éloigne de la nature & de la vraisemblance ; si elle est précieuse ou guindée, si elle est basse ou populaire, elle indisposera sûrement le spectateur, avant même qu'il soit instruit. Ainsi le Poète doit parler la langue de tous les états, & prendre un ton qui convienne en même tems à l'homme de cour, au bourgeois, au sçavant, à l'ignorant ; s'il fait parler ses personnages conformément à leurs caractères & à leur condition, il se concilie l'attention de tous les spectateurs ; & la construction de la fable répondant à la diction, il aura certainement un plein succès.

La Comédie grecque n'a jamais, & dans aucun sujet, employé d'autre style que le style familier ; la Comédie latine, comme on le verra, si l'on veut examiner les pièces de *Plaute* & de *Térence*, n'a jamais franchi les limites du discours naturel. Les Ita-

liens & les Espagnols, parmi les modernes, n'ont pas quitté le style qu'avoient adopté leurs prédécesseurs, deux siècles avant eux; leur diction ne s'éloigne jamais de la vraisemblance & du discours naturel. Leur style est pur, mais toujours convenable au rang des personnages qu'ils introduisent. Il est vrai que dans les peintures ou les descriptions d'un jardin, d'un bois, d'un palais, &c. les Espagnols s'oublient souvent, & parlent le langage des Romans; mais il est vrai aussi que ce défaut se rencontre moins dans leurs bons Auteurs, que dans les médiocres. Les François ont suivi, jusqu'au tems de *Moliere*, les traces des anciens & celles des modernes qui les ont précédés : ce grand génie leur a frayé la véritable route; mais ils ont pris une route différente. On diroit qu'ils méconnoissent aujourd'hui ce beau simple & cet élégant naturel, si recommandés par les maîtres de l'art, & dont *Moliere* est un si parfait modele.

Moliere, tout original qu'il étoit, par rapport à l'état où il avoit trouvé le théâtre, quoiqu'il fût l'inventeur d'un nouveau genre de Comédie, ne se laissa jamais aller à la tentation de changer de style : il aimait mieux se faire un style conforme à la nature, en perfectionnant celui de ses prédécesseurs, que de s'en faire un nouveau; c'est ce qu'on peut remarquer dans ses grandes pièces de caractère, & même dans les farces qu'il a données : la nature la plus simple y brille toujours; & jamais elle n'emprunte ni d'un sentiment trop élevé, ni d'une situation romanesque, des beautés qui ne lui feroient

pas, ou qui, au lieu de la parer, la rendroient ridicule.

On ne cherche, on ne demande aujourd'hui que ce qu'on appelle de l'*esprit*, soit par la difficulté de faire du beau simple, soit par une corruption de goût qui a passé insensiblement jusqu'aux spectateurs; & plus cet esprit vise à l'extraordinaire, & mieux il est reçu. Cependant, & voilà ce qui doit paroître bizarre, ces mêmes spectateurs estiment les ouvrages de *Moliere*: ils sentent que personne n'a mieux traité les passions des hommes, ni plus sensiblement exprimé leurs différens caractères, ni rendu plus heureusement les usages de la nation. Quel autre, en effet, a jamais présenté ses idées avec des expressions plus naturelles, plus comiques, plus intelligibles même aux spectateurs les moins éclairés? Aussi le genre d'esprit qu'il a mis dans ses pièces, étoit le plus convenable au théâtre; ses idées justes & vraies, en même tems qu'elles peignent au naturel, & qu'elles combattent les ridicules des hommes sont exprimées avec une simplicité noble & convenable. Tel est l'esprit de *Moliere*; esprit qui plaira toujours, & qui sera également goûté des connoisseurs & des ignorans.

Voyez BIENSÉANCES. STYLE.

Des Actes. On entend par le mot *acte* une partie d'un ouvrage dramatique, séparée d'un autre partie par un intermede.

Nous ne dirons qu'un mot sur les actes, pour ne pas nous recopier; car nous avons traité ce sujet (au mot *Acte*) d'une manière à ne rien laisser à désirer au lecteur.

Chaque acte a des règles particulieres qu'il est important d'observer. Le premier doit exposer clairement la chose dont il s'agit, faire connoître tous les acteurs de la piéce & une partie de leurs caracteres, & commencer l'action. Dans le second, le troisieme, & le quatrieme, si la piéce en a cinq, le noeud ou l'intrigue doit se serrer de plus en plus, & le trouble & l'inquietude du spectateur aller en croissant. Le cinquieme doit être le plus vif de tous, parce que plus le spectateur a attendu, plus il est impatient. *Voyez ACTE.*

De l'Intérêt dans la Comédie. Il faut attacher dans la Comédie comme dans la tragédie, quoique par des moyens absolument différens. Il faut que le cœur soit absolument occupé; il faut qu'on desire & qu'on craigne : les situations doivent être vives. L'esprit est plus content, quand l'intérêt commence dans l'exposition. On prend bien plus de part à des passions déjà régnantes, à des intérêts déjà établis; mais un amour qui commenceroit tout d'un coup dans la piéce, & dont l'origine seroit foible, ne feroit aucune impression, parce que cet amour n'est pas assez vraisemblable. On tolere la naissance soudaine de cette passion dans quelque jeune homme ardent & impétueux, qui s'enflame au premier objet; encore y faut-il beaucoup de nuances.

On parlera au mot COMIQUE, de la *Comédie héroïque, noble, bourgeoise, attendrissante, larmoyante*; de la *Comédie de caractère, du comique de situation*. Nous

allons terminer cet article par quelques réflexions détachées sur la Comédie, tirées de différens Auteurs que nous citerons.

L'hyperbole de caractère est essentielle aux représentations du ridicule sur le théâtre ; & si une peinture n'y est pas chargée, elle paroît foible, & ne fait qu'une légère impression sur le spectateur. La Comédie est, à la vérité, l'imitation fidèle de la vie commune ; cependant on ne doit pas exiger avec rigueur, que des personnages de théâtre ressemblent parfaitement à ceux qui jouent avec nous leur rôle sur la scène du monde. Quelque ridicule que chacun d'eux soit en particulier, ils ne le sont point assez, pour nous frapper sur le théâtre, si ce ridicule ne passe un peu le naturel. Nous voulons voir sur la scène, réunis dans un seul, tous les traits d'un caractère, distribués entre plusieurs suppôts de la société civile. Il n'y a jamais eu d'Avare, tel que celui de *Molière*. Son caractère est composé de celui de plusieurs avares ; ce qui forme un tableau achevé de l'avare en général, & nous frappe bien plus que si on nous eût donné un personnage ressemblant parfaitement à quelqu'un des avares que nous pouvons connoître.

M. l'abbé
Desfontaines.

Thalie n'est plus *Thalie* ; elle ne vit plus : c'est une prude grave & sérieuse, qui se contente d'être bel-esprit, de parler bien, d'avoir de la délicatesse & de beaux sentimens, & de débiter une louable morale : souvent même démentant son caractère,

R.

elle s'attendrit & fait verser des larmes. D'autres fois, c'est une ennuyeuse sophiste, une pointilleuse ridicule, une subtile raisonneuse, une ingénieuse babillarde, dont le langage affecté & précieux est toujours celui de l'Auteur, & jamais celui du personnage; source infinie de dégoût & d'ennui. Enfin c'est souvent une Muse tortue, sans objet & sans conduite, qui cloche & s'égare à chaque pas, qui prend en une demi-heure toutes sortes de figures & de couleurs, qui s'entretient avec des phantômes, avec des êtres moraux, & qui se repaît d'épigrammes & d'allusions satyriques. Nos grands génies s'exercent dans le premier genre; nos beaux esprits, pourvus de mauvais goût, dans le second; & les esprits médiocres dans le dernier, qui est à leur portée. Cependant le genre de *Moliere* & de *Renard* est abandonné; & si on excepte *Le Philosophe marié*, *Le Glorieux* & *La Pupille*, toutes les Comédies en plusieurs actes, qui depuis quelque tems ont réussi, sont dans l'un des trois genres que je viens de dire.

M. de
Voltaire. J'entends par Comédies métaphysiques; celles où l'on introduit des personnages qui ne sont point dans la nature, des personnages allégoriques propres, tout au plus, pour le poëme épique; mais très-déplacés sur la scène où tout doit être peint d'après nature.

Id. Il est juste de donner la préférence à *Moliere* sur les comiques de tous les tems & de tous les pays; mais ne donnez point

d'exclusion. Imitez les sages Italiens qui placent *Raphaël* au premier rang, mais qui admirent les *Paul Véronèse*, les *Caraches*, les *Dominicains*. *Molière* est le premier ; & il seroit injuste & ridicule de ne pas mettre *Le Joueur* a côté de ses meilleures pièces. Refuser son estime aux *Ménechmes*, ne pas s'amuser beaucoup au *Légataire universel*, seroit d'un homme sans justice & sans goût ; & qui ne se plaît pas à *Regnard*, n'est pas digne d'admirer *Molière*.

On prétend que les grands traits ont été rendus, & qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles : c'est avoir bien peu étudié les mœurs du siècle, que de n'y voir aucun nouveau caractère à peindre. L'hypocrisie de la vertu est-elle moins facile à démasquer que l'hypocrisie de la dévotion ? Le Misanthrope par air est-il moins ridicule que le Misanthrope par principes ? Le fat modeste, le petit-seigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami du cour, & tant d'autres viennent s'offrir en foule à qui aura le courage & le talent de les traiter. La politesse gaze les vices ; mais c'est une espece de draperie legere, à travers laquelle les grands maîtres sçavent bien dessiner le nud.

M. Marc
montel.

Le style de la Comédie doit être simple, clair, familier, sans pourtant être jamais ni bas, ni rempant, ni lâche. Affaisonné de pensées fines, délicates, d'expressions plus vives qu'éclatantes, sans grands mots, sans figures soutenues, sans tirades de morale ou de principes. Ce n'est pas que la Comédie n'éleve quelquefois le ton ; mais dans ses

M. l'abbé
Batteux.

plus grandes hardiesses, elle ne s'oublie pas : elle est toujours ce qu'elle doit être. Si elle alloit jusqu'au tragique, elle seroit hors de ses limites ; & , par conséquent, il y auroit essentiellement défaut & non beauté.

M. l'abbé
Mallet.

Il a toujours passé pour constant que la Comédie devoit être écrite d'un style aisé, naturel & coulant, plutôt élégant que véhément, approchant de celui de la conversation, & , par conséquent, moins poétique que celui de la tragédie ; car dans celle-ci où l'on introduit des rois, des grands, l'illusion peut subsister davantage, & permettre qu'on leur prête un langage plus relevé ; mais dans la Comédie, dont les sujets sont pris dans la vie commune, on est encore plus obligé de copier la nature.

Rouf-
seau ;
Préface
du Fla-
teur.

C'est moins la qualité des personnages que la nature des sujets, qui doit déterminer la forme de la diction dans la Comédie ; car, comme parmi les personnes qu'elle met en action, le rang, l'éducation, les intérêts forment des différences presque infinies, on ne peut pas dire que le même style soit également propre à les bien représenter ; & c'est pour cela que nos meilleurs Poètes ont écrit leurs Comédies, tantôt en prose & tantôt en vers, selon l'exigence des sujets. Les vers arrêtent une déclama- tion qui doit courir ; mais ils soutiennent celle qui doit marcher plus gravement : aussi les Auteurs comiques se font-ils servis, pour l'ordinaire, de la poésie, lorsqu'ils ont eu des actions plus sérieuses à décrire, ou des personnes plus importantes à faire parler.

Le seul comique auquel les Poètes doivent s'attacher, est le comique qui prend sa source dans les choses mêmes : le comique doit naître de la situation des personnages. Un comique de pensée qui naît de la conversation, & qui, par conséquent, ne tient point à l'action, quelque bon qu'il puisse être en lui-même, ne convient point au théâtre. Je ne prétends pas néanmoins exclure ni les bons mots ni les saillies ; mais il ne faut pas en faire la base du comique. La Comédie admet toute espèce de comique en général ; mais elle adopte par préférence celui qui naît de l'action même, ou des situations ; & si elle ne rejette pas toujours les plaisanteries étrangères, elle ne souffre pas du moins que ces sortes de plaisanteries usurpent ses droits & s'emparent de la scène.

Un Auteur qui dresse le plan de sa fable de manière que le comique résulte du fond de l'action, n'a besoin, pour jeter du plaisant dans son dialogue, ni de saillies ni de gentilleses : les pensées les plus simples, & les expressions les plus naturelles produiront cet effet, parce que la situation fera comique par elle-même. Id.

Le genre du comique larmoyant est une découverte dangereuse, capable de porter le coup mortel au vrai comique. Lorsqu'un art est arrivé à sa perfection, vouloir en changer l'essence, est moins une liberté permise à l'empire des lettres, qu'une licence intolérable. Les Grecs & les Romains, nos maîtres & nos modèles dans toutes les pro- M. de Chastillon.

ductions de goût, ont principalement destiné la Comédie à nous amuser & à nous instruire par la voie de la critique & de l'enjouement. Toutes les nations de l'Europe ont suivi cette maniere plus ou moins exactement, suivant qu'elle s'accordoit avec leur génie particulier : nous l'avons nous-mêmes adoptée dans les jours de notre gloire, dans un siècle si souvent mis en parallèle avec celui d'*Auguste* ; pourquoi forcer *Thalie* d'emprunter aujourd'hui la sombre attitude de *Melpomène*, & de répandre un air sérieux sur un théâtre dont les jeux & les ris ont toujours fait le principal ornement, & feront toujours le caractère distinctif. Voyez COMIQUE LARMOYANT.

Dict.
encycl.
tom. 4.

COMIQUE : ce mot, pris pour le genre de la comédie, est un mot relatif. Ce qui est comique pour tel peuple, telle société, pour tel homme, peut ne l'être pas pour tel autre. L'effet du comique résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, & suppose, entre le spectateur & le personnage représenté, une différence avantageuse pour le premier. Ce n'est pas que le même homme ne puisse rire de sa propre image, lors même qu'il s'y reconnoît : cela vient d'une duplicité de caractère, qui s'observe encore plus sensiblement dans le combat des passions, où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même. On se juge, on se condamne, on se plaïsante, comme un tiers ; & l'amour-propre y trouve son compte.

Le comique n'étant qu'une relation, il
doit

doit perdre à être transplanté ; mais il perd plus ou moins, en raison de sa bonté essentielle. S'il est peint avec force & vérité, il aura toujours, comme les portraits de *Vandik* & de *Latour*, le mérite de la peinture, lors même qu'on ne fera plus en état de juger de la ressemblance ; & les connoisseurs y appercevront cette ame & cette vie qu'on ne rend jamais qu'en imitant la nature. D'ailleurs, si le Comique porte sur des caractères généraux, & sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays & dans tous les siècles. L'*Avocat Patelin* semble peint de nos jours. L'*Avare* de *Plaute* a ses originaux à Paris : le *Misanthrope* de *Moliere* eût trouvé les siens à Rome. Tels sont malheureusement chez tous les hommes le contraste & le mélange de l'amour-propre & de la raison, que la théorie des bonnes mœurs, & la pratique des mauvaises, sont presque toujours & par-tout les mêmes. L'avarice, cette avidité insatiable qui fait qu'on se prive de tout pour ne manquer de rien ; l'envie, ce mélange d'estime & de haine pour les avantages qu'on n'a pas ; l'hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu ; la flatterie, ce commerce infâme entre la bassesse & la vanité : tous ces vices & une infinité d'autres existeront par-tout où il y aura des hommes, & par-tout ils seront regardés comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable ceux dont il se croira exempt, & prendra un plaisir malin à les voir humilier ; ce qui assure le

succès du Comique qui attaque les mœurs générales.

Il n'en est pas ainsi du Comique local & momentané. Il est borné, pour les lieux & pour les tems, au cercle du ridicule qu'il attaque ; mais il n'en est souvent que plus louable, attendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer & de se répandre, en détruisant ses propres modèles, & que s'il ne ressemble plus à personne, c'est que personne n'ose plus lui ressembler. *Ménage*, qui a tant dit de mots, & qui en a dit si peu de bons, avoit pourtant raison de s'écrier, à la première représentation des *Précieuses ridicules* : *Courage, Molière ! voilà le bon Comique.*

Le genre comique se divise en *Comique noble*, *Comique bourgeois*, & *bas Comique*. Comme on n'a fait qu'indiquer cette division dans l'article COMÉDIE, on va la développer dans celui-ci. Nous parlerons ensuite du *Comique de situation*, du *Comique attendrissant*, du *Comique de caractère*, du *Comique larmoyant*, du *Comique héroïque*.

Poët. franç. de M. Marmontel. *Du Comique noble.* Le haut Comique, ou le Comique noble, peint les mœurs des grands, & celles-ci diffèrent des mœurs du peuple & de la bourgeoisie, moins par le fonds, que par la forme. Les vices des grands sont moins grossiers, leurs ridicules moins choquans ; ils sont même, pour la plupart, si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable : ce sont des poisons assaisonnés que le spéculateur décompose ; mais peu de

personnes sont à portée de les étudier , moins encore en état de les saisir. On s'amuse à recopier le *Petit-Maître* , sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés , & dont la peinture n'est plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition à le devenir ; cependant on laisse en paix l'*Intrigante* , le *bas Orgueilleux* , le *Prôneur de lui-même* , & une infinité d'autres dont le monde est rempli. Il est vrai qu'il ne faut pas moins de courage que de talent pour toucher à ces caractères ; & les auteurs du *Faux sincere* & du *Glorieux* ont eu besoin de l'un & de l'autre. Mais aussi ce n'est pas sans effort qu'on peut marcher sur les pas de l'intrépide auteur du *Tartuffe*. Boileau racontoit que *Moliere* , après lui avoir lu le *Misanthrope* , lui avoit dit : *Vous verrez bien autre chose*. Qu'auroit-il donc fait , si la mort ne l'avoit surpris , cet homme qui voyoit quelque chose au-delà du *Misanthrope* ? Ce problème , qui confondoit Boileau , devoit être pour les auteurs comiques un objet continuel d'émulation & de recherches ; & , ne fût-ce pour eux que la pierre philosophale , ils feroient du moins , en la cherchant inutilement , mille autres découvertes utiles.

Indépendamment de l'étude réfléchie des mœurs du grand monde , sans laquelle on ne sçauroit faire un pas dans la carrière du haut comique , ce genre présente un obstacle qui lui est propre , & dont un auteur est d'abord effrayé. La plupart des ridicules des grands sont si bien composés , qu'ils sont à peine visibles ; leurs vices sur-tout ont je ne sçais

quoi d'impofant qui fe refuse à la plaifanterie ; mais les fuituations les mettent en jeu. Quoi de plus férieux en foi que le *Misanthrope* ? *Molier* le rend amoureux d'une coquette : il eft comique. Le *Tartuffe* eft un chef-d'œuvre plus furprenant encore dans l'art des contrastes : dans cette intrigue fi comique , aucun des principaux personnages ne le feroit , pris féparément ; ils le deviennent tous par leur oppofition. En général , les caractères ne fe développent que par leurs mélanges.

Ibid. *Du Comique bourgeois.* Les prétentions déplacées & les faux airs font l'objet principal du comique bourgeois. Les progrès de la politesse & du luxe l'ont approché du Comique noble , mais ne les ont point confondus. La vanité , qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois , traite de groffier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde. C'est un ridicule de plus qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec leurs mœurs bourgeoises. Qu'il laiffe mettre au rang des farces *George Dandin* , le *Malade imaginaire* , les *Fourberies de Scapin* , le *Bourgeois-Gentilhomme* , & qu'il tâche de les imiter. La farce eft l'infipide exagération , ou l'imitation groffiere d'une nature indigne d'être présentée aux yeux des honnêtes gens ; le choix des objets & de la vérité de la peinture caractérisent la bonne comédie. Le *Malade imaginaire* , auquel les médecins doivent plus qu'ils ne pensent , eft un tableau auffi frappant & auffi moral qu'il y en ait au théâtre. *George Dandin* , où font peintes avec tant

de sagesse les mœurs les plus licentieuses, est un chef-d'œuvre de naturel & d'intrigue; & ce n'est pas la faute de *Moliere*, si le sot orgueil, plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandins* avec les *Sotenvilles*. Si, dans ces modeles, on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche, combien de scènes dignes des connoisseurs les plus délicats !

Boileau a tort, s'il n'a pas reconnu l'auteur du *Misanthrope* dans l'éloquence de *Scapin* avec le pere de son maître; dans l'avarice de ce vieillard; dans la scène des deux peres; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de *Térence*; dans la confession de *Scapin* qui se croit convaincu; dans son insolence dès qu'il sent que son maître a besoin de lui, &c. *Boileau* a eu raison, s'il n'a regardé comme indigne de *Moliere*, que le sac où le vieillard est enveloppé; encore eût-il mieux fait d'en faire la critique à son ami vivant, que d'attendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche :

Dans ce sac ridicule où *Scapin* s'enveloppe, *Boileau* ?
Je ne reconnois plus l'auteur du *Misanthrope*.

Du bas Comique. Le comique bas, ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux Flamands, le mérite du coloris, de la vérité & de la gaieté. Il a aussi sa finesse & ses graces; & il ne faut pas le confondre avec le *Comique grossier*. Celui-ci consiste dans la maniere : ce n'est point un genre à

part, c'est un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoise & l'ivresse d'un marquis peuvent être du comique grossier, comme tout ce qui blesse le goût & les mœurs. Le comique bas, au contraire, est susceptible de délicatesse & d'honnêteté; il donne même une nouvelle force au comique bourgeois & au comique noble, lorsqu'il contraste avec eux. Voyez, dans le *Dépit amoureux*, la brouillerie & la réconciliation entre *Mathurine* & *Gros-René*, où sont peints, dans la simplicité villageoise, les mêmes mouvemens de dépit & les mêmes retours de tendresse qui viennent de se passer dans la scène des deux amans. *Molière*, à la vérité, mêle quelquefois le comique grossier avec le bas comique. Dans la scène que nous avons citée, *Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, est du comique bas : *Je voudrois bien aussi te rendre ton potage*, est du comique grossier. La *Paille rompue* est un trait de génie : ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs peinte avec le coloris de l'art, se répète dans toute sa simplicité. Le secret de ces miroirs seroit-il perdu depuis *Molière*? Il a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des comiques. C'est ainsi que, dans le *Festin de Pierre*, il nous peint la crédulité de deux villageoises, & leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit. C'est ainsi que, dans le *Bourgeois-Gentilhomme*, la grossièreté de *Nicole* jette un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes & l'éducation forcée de *M. Jourdain*. C'est ainsi que, dans l'*E-*

cole des Femmes, l'imbécillité d'*Alain* & de *Georgette*, si bien nuancée avec l'ingénuité d'*Agnès*, concourt à faire réussir les entreprises de l'amant, & à faire échouer les précautions du jaloux.

Qu'on nous pardonne de tirer tous nos exemples de *Moliere* : si *Ménandre* & *Térence* revenoient au monde, ils étudieroient ce grand maître, & n'étudieroient que lui.

Du Comique de caractère, du Comique de situation, du Comique attendrissant. De la différence des objets que la comédie se propose, se tire encore une division. Ou la comédie peint le vice qu'elle rend méprisable, comme la tragédie rend le crime odieux; de-là le comique de caractère : ou elle fait les hommes le jouet des événements; de-là le comique de situation : ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, & dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressantes; de-là le comique attendrissant.

Poët.
franç. de
M. Mar-
montel.

De ces trois genres, le premier est le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, & par conséquent, le plus rare. Le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la source des vices, & qu'il les attaque dans leur principe : le plus fort, en ce qu'il présente le miroir aux hommes, & les fait rougir de leur propre image : le plus difficile & le plus rare, en ce qu'il suppose dans son auteur une étude consommée des mœurs de son siècle, un discernement juste & prompt, & une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vue les traits que sa pénétration n'a pu saisir qu'en détail.

Ce qui manque à la plûpart des peintres de caractère, & ce que *Moliere*, ce grand modele en tout genre, possédoit éminemment, c'est ce coup d'œil philosophique qui saisit non-seulement les extrêmes, mais le milieu des choses. Entre l'hypocrite scélérat, & le dévot crédule, on voit l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, & qui plaint la crédulité de l'autre. *Moliere* met en opposition les mœurs corrompues de la société, & la probité farouche du Misanthrope : entre ces deux excès paroît la modération du sage qui hait le vice & qui ne hait pas les hommes. Quel fonds de philosophie ne faut-il point pour saisir ainsi le point fixe de la vertu ! C'est à cette précision qu'on reconnoît *Moliere*, bien mieux qu'un peintre de l'antiquité ne reconnut son rival au trait de pinceau qu'il avoit tracé sur une toile.

Si l'on nous demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du Comique de caractère ? nous demanderons à notre tour, d'où vient qu'on rit de la chute imprévue d'un passant ? C'est de ce genre de plaisanterie que *Henfius* a eu raison de dire : *Plebis aucupium est & abusus.*

Il n'en est pas ainsi du Comique attendrissant ; peut-être même est-il plus utile aux mœurs que la tragédie, vu qu'il nous intéresse de plus près, & qu'ainsi les exemples qu'il nous propose nous touchent plus sensiblement : c'est du moins l'opinion de *Cornille*. Mais comme ce genre ne peut être ni soutenu par la grandeur des objets, ni

animé par la force des situations, & qu'il doit être à la fois familier & intéressant, il est difficile d'y éviter le double écueil d'être froid ou romanesque : c'est la simple nature qu'il faut saisir ; & c'est le dernier effort de l'art, d'imiter la simple nature. *Voyez COMIQUE LARMOYANT.*

Tels sont les trois genres de Comique, parmi lesquels nous ne comptons ni le Comique de mots, si fort en usage dans la société, foible ressource des esprits sans talent, sans étude & sans goût ; ni ce comique obscène, qui n'est plus souffert sur nos théâtres que par une sorte de prescription, & auquel les honnêtes gens ne peuvent rire sans rougir ; ni cette espèce de travestissement, où le parodiste se traîne après l'original, pour avilir, par une imitation burlesque, l'action la plus noble & la plus touchante ; genres méprisables, dont *Aristophane* est l'auteur.

Mais un genre supérieur à tous les autres, est celui qui réunit le Comique de situation & le Comique de caractère, c'est-à-dire, dans lequel les personnages sont engagés, par les vices du cœur ou par les travers de l'esprit, dans des circonstances humiliantes qui les exposent à la risée & au mépris des spectateurs. Tel est, dans l'*Avare* de *Molière*, la rencontre d'*Harpagon* avec son fils, lorsque, sans se connoître, ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur.

Il est des caractères trop peu marqués pour fournir une action soutenue. Les habiles peintres les ont groupés avec des ca-

raçteres dominans; c'est l'art de *Moliere* : ou ils ont fait contraster plusieurs de ces petits caractères entr'eux; c'est la maniere de *Dufrény*, qui, quoique moins heureux dans l'œconomie de l'intrigue, est un de nos auteurs comiques qui, après *Moliere*, ont le mieux saisi la nature.

Du Comique larmoyant. On lit dans l'Art poétique de *Despréaux* :

Le Comique, ennemi des soupirs & des pleurs,
N'admet point dans ses vers de tragiques douleurs.

Depuis l'origine de la comédie jusqu'à nous, il étoit décidé que ce spectacle est destiné à faire rire. Parmi les différentes especes de fables qu'on peut mettre sur le théâtre, les Grecs & les Latins préféroient à toutes les autres celles qu'ils appelloient *ridicules* ou *risibles*. La lecture des pièces d'*Aristophane*, malgré l'éloignement des tems, & la différence de nos mœurs & de nos usages avec ceux des Athéniens, excite encore en nous un sentiment de plaisir semblable à celui qu'on éprouve à la lecture des pièces de *Moliere*, avec cette différence toutefois, que *Moliere* a mieux connu & mieux peint le vrai comique & le vrai ridicule. Les Latins, malgré le naturel de *Térence*, le trouvoient froid; & *César*, bon connoisseur, pensoit qu'il manquoit à ce poëte une certaine vivacité de plaisanterie, *vis comica*. Le théâtre, toujours subsistant depuis chez les différens peuples, quoique imparfait, n'avoit jamais tenté, dans le Comique, d'autre route pour aller au cœur, que l'art de divertir & de faire rire; &, sans parler

des Espagnols & des Italiens, *Moliere*, qu'on peut regarder comme le pere de la comédie en France, loin de s'écarter de ces principes, n'en a jamais eu d'autres en vue; le plaisant & le ridicule ont été ses uniques objets. Malgré une possession si constamment établie, dans un siècle fécond comme le nôtre, on a mis en problème, si la comédie devoit se borner à faire rire? on a fait plus, on a prétendu qu'elle pouvoit exciter la tendresse & faire verser des larmes sans sortir de son caractère. Mais, parce que de semblables paradoxes, destitués de preuves & d'exemples, ne pouvoient faire fortune dans le public, un auteur de nom, dont on a suivi l'exemple depuis, les a soutenus par des pièces de caractère en cinq actes, dans lesquelles le pathétique se déploie aussi vivement qu'en aucune de nos tragédies. Si le succès rapide & durable d'une nouveauté decidoit en sa faveur, on ne pourroit nier que le *Préjugé à la mode* & *Mélanide* de M. de *La Chaussée*, dont il est ici question; la *Cénie* de madame de *Graffigni*, le *Pere de Famille* de M. *Diderot*, & quelques pièces de ce genre de M. de *Voltaire* & de quelques autres auteurs, ne fussent des comédies; mais l'homme de goût ne se laisse point entraîner aux préventions, aux applaudissemens du public, dont la partie saine est la plus petite: l'homme de goût, l'homme vraiment instruit juge par principes; il a des règles; le succès d'un ouvrage ne l'éblouit point: c'est par ces côtés qu'il faut envisager le comique larmoyant pour en juger sagement.

Le théâtre, disent les partisans de ce nouveau genre, est destiné à amuser les hommes : qu'importe quelle route on suive, pourvu qu'on parvienne à ce but ? C'est un plaisir vif & délicat qui naît de la tristesse & de la compassion ; deux mouvemens qui , n'ayant pas moins lieu dans les actions ordinaires de la vie que dans les grands événemens, peuvent, par conséquent, régner dans la comédie comme dans la tragédie. Il est vrai, ajoûtent-ils, qu'à ces pièces tristes & sérieuses, on n'éprouve pas les mêmes mouvemens qu'aux comédies bouffonnes ; mais si elles ne font pas *rire au dehors*, elles font *rire au dedans*, par le plaisir que l'ame prend à s'attendrir en voyant des situations intéressantes, en entendant des discours touchans. Enfin, disent-ils, il est ridicule de disputer sur les noms. Qu'on donne ou qu'on refuse à ces pièces le nom de *comédies*, la chose est indifférente, pourvu qu'elles plaisent : le succès qu'elles ont eu a la représentation, les larmes que tout le public y a versées prouvent que, lors même que l'esprit en faisoit la critique, le cœur en faisoit l'apologie. Ces raisons sont plus spécieuses que solides.

En effet, il ne faut jamais transposer les limites des arts, ni confondre les genres, sous prétexte de les enrichir. *Le théâtre en général est destiné à amuser les hommes* ; mais le théâtre comique est, de sa nature, consacré à peindre le ridicule ; jamais on ne l'a connu sous une autre idée. Jamais les spectateurs ne se sont proposé d'entendre une comédie pour être attendris ; & c'est

tromper leur attente , que de leur arracher des larmes lorsqu'on devroit exciter leurs ris. *La tristesse & la compassion ont lieu dans les actions de la vie commune* : ce n'est pas néanmoins par ces endroits que la comédie se propose de les imiter ; mais par ce qu'elles ont de ridicule , (comme il est aisé de le voir par toutes les définitions qu'on fait de la comédie.) Ou bien il faudra convenir que la tragédie peut faire rire , puisque , dans les événemens les plus importants & les plus sérieux , il n'est point de circonstance qui , prise d'un certain côté , ne puisse fournir matière à plaisanterie. Ou il faut adopter ces absurdités , ou s'en tenir aux principes admis dans tous les siècles , & mis en pratique par les écrivains les plus célèbres & les plus estimés.

La seconde raison n'est pas moins sophistique que la première. On ne conteste pas aux auteurs du Comique larmoyant , que le pathétique ne donne du plaisir , & que leurs pièces ne soient pathétiques : tout cela ne prouve pas que cette sorte de plaisir soit celle qui convienne à la véritable comédie. Au contraire , rien n'y est plus opposé : leurs expressions de *rire au dehors*, *rire au dedans*, ne sont que des phrases vaines , des distinctions chimériques qui n'auront de sens que lorsque les hommes seront des machines. Ce n'est point le corps qui rit ou qui pleure au spectacle ; c'est l'ame frappée des impressions qu'on fait sur elle. Si elle est attendrie par le pathétique , comme il n'est pas douteux qu'elle le soit , & comme s'en glori-

fient hautement les auteurs du comique larmoyant, elle est donc en même tems en proie à deux mouvemens contraires, à la joie & à la douleur; par conséquent, si l'ame, en cet instant, influe sur le corps, comme il doit arriver dans l'ordre de la nature, le spectateur doit donc pleurer & rire alternativement & par une même cause : malheureusement cela n'arrive que trop dans ces sortes de pièces, par le mélange confus des bouffonneries d'un valet, avec les discours graves & pathétiques d'un autre personnage. Quel étonnement pour l'esprit humain, de passer rapidement du comique au tragique, d'une reconnoissance tendre & passionnée au badinage d'une soubrette & d'un petit-maître ! C'est ce qu'on reconnoît dans le *Préjugé à la mode*, dans l'*Ecole des Amis*, & même dans le *Glorieux*, où les reconnoissances de *Licandre* avec son fils & sa fille sont précédées & suivies de traits vraiment comiques. C'est encore ce qu'on reconnoît dans *le Philosophe sans le sçavoir*, où la sœur du philosophe joue un rôle tout-à-fait comique, parmi des personnages qui ne sont rien moins que comiques. Quoi qu'en puissent dire les auteurs de ces pièces, rien n'est moins dans la nature. On ne passe point ainsi de ce qui fait rire à ce qui arrache des larmes : c'est défigurer l'ame, que de la rendre, en un même instant, capable des contrariétés les plus frapantes, & de l'affujettir à des mouvemens forcés qu'elle n'a pas coutume d'éprouver alternativement avec tant de vivacité, lorsqu'elle est abandonnée à

elle-même : c'est choquer la vraisemblance ; & peut-on plaire à ce prix ?

Rien n'est plus ridicule, j'en conviens, *que de disputer sur les noms* : il ne l'est guères moins de vouloir donner un nom connu & déterminé à une chose à laquelle il ne convient nullement. Or qu'a-t-on jusqu'à présent entendu par la comédie ? L'imitation d'une action prise dans la vie commune, & propre à instruire, non pas en remuant les grandes passions, non pas en excitant la terreur & la pitié ; mais en peignant le ridicule d'une manière vive & propre à faire rire. Le succès passager des représentations, l'illusion du spectacle, le plaisir ou le dégoût des spectateurs ne renversent pas les principes vrais, les principes de tous les tems ; principes que le plus grand de tous les Comiques a suivis ; principes que les partisans même du Comique larmoyant ont établis dans les définitions qu'ils ont données de la comédie. Ces succès ne décident même pas toujours du mérite d'une pièce : ce que le public admire n'est pas toujours réjouissant ; cependant il devrait être tel pour réunir les caractères du vrai Comique. Les applaudissemens donnés aux pièces larmoyantes ne sont jamais tombés que sur l'art du poète à faire naître des situations intéressantes, à remuer des passions tendres. Mais ceux qui les ont le plus admirées ont en quelque sorte rougi de leur donner le nom de *comédies*. Et en effet, il ne leur convient pas davantage que celui de *poëme épique* aux aventures de *Don Quichotte*, à moins qu'on ne le

leur attribue parce qu'elles ont été jouées sur le théâtre par des comédiens. Des sujets qui ne sont ni assez nobles pour la tragédie, ni traités dans le vrai goût comique, malgré le plaisir faux & illusoire qu'ils causent, ne feront jamais, aux yeux des connoisseurs, que des monstres dramatiques, & des singularités pour lesquelles l'estime aveugle qu'on leur a prodiguée ne sçauroit se soutenir long-tems. Si ce comique prétendu dominoit, je ne voudrois point d'autre preuve de la décadence du goût; nous aurions perdu celui de la bonne comédie.

Quoique M. de Voltaire ait donné des comédies larmoyantes, il est bien éloigné d'approuver ce genre de Comique, ainsi qu'on en peut juger par les passages que nous allons transcrire

» Un Académicien (a) de la Rochelle pu-
 » blia, dit-il, une dissertation ingénieuse &
 » approfondie sur cette question : Sçavoir s'il
 » est permis de faire des comédies atten-
 » drissantes ? Il paroît se déclarer fortement
 » contre ce genre, dont la petite comédie
 » de *Nanine* tient beaucoup en quelques
 » endroits. Il condamne avec raison tout ce
 » qui auroit l'air d'une tragédie bourgeoise.
 » En effet, que seroit-ce qu'une intrigue tra-
 » gique entre des hommes du commun ?
 » Ce seroit seulement avilir le cothurne ;
 » ce seroit manquer à la fois l'objet de la
 » tragédie & de la comédie ; ce seroit une

M. de Chassiron. Voyez le Recueil de l'Académie de la Rochelle, tom. 3.

» espece bâtarde, un monstre né de l'im-
» puissance de faire une comédie & une tra-
» gédie véritable. »

Il dit ailleurs : « Peut-être les comédies
» héroïques sont-elles préférables à ce qu'on
» appelle *tragédie bourgeoise*, ou la *comédie*
» *larmoyante*. En effet, cette comédie lar-
» moyante, absolument privée de comi-
» que, n'est, au fond, qu'un monstre né
» de l'impuissance d'être ou plaisant ou tra-
» gique. »

Les jeunes gens qui ont du talent pour le théâtre ne doivent donc pas s'autoriser de l'exemple de M. de *Voltaire* pour travailler dans ce genre. La comédie n'est point faite pour peindre les vertus, mais seulement pour représenter les vices : elle doit même éviter de toucher trop aux choses qui sont sérieuses par elles-mêmes, & ne s'attacher principalement qu'à ce qu'elles ont de ridicule. Le Philosophe & le Poëte comique doivent tendre au même but, mais non marcher par le même chemin. Nous finirons cet article par ce passage de M. l'Abbé *Desfontaines*, qui, dans ses *Observations*, ne cesse de s'élever contre le Comique larmoyant. « C'est la foiblesse, l'impuissance, » la stérilité de nos auteurs, dit-il, qui ont » fait inventer les comédies larmoyantes, » parce qu'il ne faut pour cela ni esprit ni » génie. On prend un roman, une histo- » riette, déjà toute disposée dans son nœud » & dans son dénouement ; avec peu de » changement on l'ajuste à la scène, & » voilà une comédie à la mode. La muse » mercénaire croit avoir égalé, ou surpassé

» celle de *Molière* & de *Regnard* : elle me-
» fure fes talens fur fes profits. »

On connoît ce couplet de chanson fait
par M. *Piron*, contre M. de *la Chauffée*,
le premier Auteur qui ait fait des comédies
larmoyantes.

Air de Joconde.

Connoiffiez-vous, fur l'Hélicon,
L'une & l'autre Thalie ?
L'une eft chauffée, & l'autre non ;
Mais c'est la plus jolie.
L'une a le rire de *Vénus* ;
L'autre eft froide & pincée :
Honneur à la belle aux pieds nuds !
Et fi de *la Chauffée* !

Du Comique héroïque. Comme la tra-
gédie représente les grands événemens qui
excitent les passions violentes, la comédie
se borne à représenter les mœurs des hom-
mes dans une situation privée. Car, quoique
dans quelques-unes de nos comédies on ait
introduit des princes & des rois, c'est une
infraction de la règle. On a donné à ces
pièces le nom de *comédies héroïques* ; mais,
quelque titre qu'on leur ait donné, ce ne
font pas davantage de vraies comédies, que
celles dont nous venons de parler ci-dessus.
La vraie comédie, comme nous l'avons dit,
est l'imitation d'une action prise dans la vie
commune, pour corriger les ridicules & les
vices du public, par l'image de ceux des par-
ticuliers.

Les comédies héroïques furent inventées

par les Espagnols : il y en a beaucoup dans *Lopes de Véga*.

COMMENTAIRE : éclaircissement sur les endroits obscurs d'un ouvrage. Presque tous les Auteurs Latins & Grecs, sur-tout les Poètes, ont été commentés. On estime beaucoup, & avec raison, les Commentaires de *Jean Bond* sur *Perse* & sur *Horace*. » Les Commentateurs feroient très-utiles » dans la république des Lettres, dit M. *Di-* » *derot*, s'ils y faisoient bien leur métier, qui » est d'expliquer les passages obscurs des Au- » teurs anciens, & de ne pas obscurcir les » endroits clairs par un fatras de verbiage. » M. de *Voltaire* a commenté *Corneille* : tout le monde connoît ce Commentaire excellent, à la fatyre près qui y règne. M. *Luneau de Boisgermain* a commenté *Racine* : tout le monde ne connoît pas ce dernier Commentaire; mais tous ceux qui le connoissent s'accordent à dire que le Commentateur auroit beaucoup mieux fait de s'en tenir au titre de simple Editeur.

On donne encore le nom de *Commentaire* à des ouvrages historiques où les faits sont rapportés avec rapidité, & qui sont écrits par ceux qui ont eu le plus de part à ce qu'on y raconte : tels sont les Commentaires de *César*. Quoique cet ouvrage soit fort négligé, il sera cependant toujours célèbre par l'importance des matieres, & par la pureté & l'élégance du langage.

COMMUNS. (*Lieux*) Dans l'art oratoire, on entend par *Lieux communs*, certains chefs généraux auxquels on peut rapporter toutes les preuves que l'on emploie

dans diverses matieres. Ce sont comme autant de sources où l'on puise des argumens propres à toutes sortes de sujets ; & on les appelle *Lieux communs*, parce qu'ils appartiennent à tous les genres de rhétorique.

Nous n'en dirons qu'un mot ici ; nous nous sommes assez étendus ailleurs sur cette matiere, & nous y renvoyons le lecteur. Voyez LIEUX COMMUNS.

Le premier de ces Lieux communs est la *Définition*, par laquelle l'Orateur trouve, dans la nature même de la chose dont il parle, une raison pour persuader ce qu'il dit.

L'*Énumération des parties*, ou autrement dit, *les Détails*, se trouvent dans le discours, quand, au lieu de prouver qu'il faut aimer la vertu, on prouve qu'il faut aimer la justice, la force, la prudence, la tempérance. Il y a des Orateurs parmi les modernes, qui doivent presque toute leur réputation à ce Lieu commun.

L'*Étymologie* est un autre Lieu commun qui fournit quelquefois un petit argument à l'Orateur. Exemple : *Si la philosophie est l'amour de la sagesse, soyez donc sage & modéré, vous qui faites profession d'être philosophe.*

Les *Omonymes*, ou jeu de mots, sont à-peu-près dans le même goût. Une cause est bien désespérée, quand elle n'a que ces sortes d'argumens pour se défendre. C'est faire tort au bon droit, que d'employer en sa faveur de pareilles armes.

Pour les *Contraires*, ils sont d'un grand usage ; & c'est souvent la meilleure maniere d'exposer une pensée. Disons d'abord ce

qu'une chose n'est point : l'esprit de l'auditeur se met en action, & essaie lui-même de trouver la définition. D'ailleurs, une description dans ce genre sert d'ombre à l'autre qu'on prépare, & la fait valoir.

Les *Circonstances* sont d'un grand poids dans les preuves. « *Milon*, dites-vous, a
» tendu des embûches à *Clodius* ; mais con- Cicéron
» fidez les circonstances où il étoit, dans
» une voiture, enveloppé d'habits embar-
» rassés, accompagné de sa femme & de
» ses suivantes, &c. » Voyez CIRCON-
STANCES.

Les *Antécédens* & les *Conséquens* sont les choses qui suivent ou qui précèdent un fait, & qui aident à le reconnoître.

Enfin, en considérant la *cause* & les *effets*, on loue, on blâme une action, on conseille une entreprise, on en détourne ; ainsi du reste. Ceux même qui affectent de mépriser les Lieux communs, sont obligés d'y aller puiser ; & , quelquefois sans le sçavoir, ils leur doivent tout ce qu'ils ont de plus beau dans leurs discours.

Au reste, on appelle tous ces Lieux, *intérieurs*, parce qu'ils tiennent au sujet même, ou comme causes, ou comme parties, ou comme rapports, ou comme circonstances. Ils sont tirés tous de la nature même, ou, comme dit *Quintilien*, des entrailles de la cause, *ex visceribus rei*. On les appelle ainsi pour les distinguer des Lieux *extérieurs* qui sont au nombre de six : la loi, les titres, la renommée ou réputation, le serment, la question, les témoins, & sans lesquels, en les prenant tous séparément, une cause

peut subsister. Voyez LIEUX COMMUNS.

COMMUNICATION : figure de rhétorique par laquelle l'Orateur, plein de confiance en son bon droit, s'en rapporte à la décision des juges, des auditeurs, de son adversaire même; *Cicéron* l'emploie souvent. Ainsi, dans le Plaidoyer pour *Ligarius*, après avoir poussé vivement *Tubéron* :
 » Qu'en pensez-vous, dit-il à *César*? Croyez-
 » vous que je sois fort embarrassé à défendre
 » *Ligarius*? Vous semble-t-il que je
 » sois uniquement occupé de sa justification?
 » Mais, quelque puissans que soient les
 » moyens que je viens d'alléguer, je ne
 » veux la devoir qu'à votre humanité, qu'à
 » votre clémence, qu'à votre compassion
 » pour un malheureux. » Et dans celui pour
Caïus Rabirius, accusé de trahison par *Labiénus*, pour avoir, dans une émeute populaire, participé à la mort d'un factieux nommé *Saturnin*, après avoir montré que l'accusé, en se joignant alors aux consuls & aux membres les plus distingués de la république, n'avoit fait que remplir le devoir d'un bon citoyen : « Mais vous, dit-
 » il à l'accusateur, je vous le demande,
 » qu'eussiez-vous fait dans une circonstance
 » aussi délicate? vous, qui prîtes la fuite par
 » lâcheté, tandis que la fureur & la mé-
 » chanceté de *Saturnin* vous appelloient
 » d'un côté au Capitole, & que, d'un autre,
 » les consuls imploroient votre secours pour
 » la défense de la patrie & de la liberté?
 » Quelle autorité auriez-vous respectée?
 » Quelle voix auriez-vous écoutée? Quel
 » parti auriez-vous embrassé? Aux ordres

» de qui vous seriez-vous soumis ?
 » Pouvez-vous donc faire un crime à *Ra-*
birius de s'être joint à ceux qu'il ne pou-
 » voit, ni attaquer sans folie, ni abandonner
 » sans deshonneur ? »

Ainsi *Domitius Afer*, au rapport de *Quin-*
zilien, dans son Plaidoyer pour *Cloantilla*,
 dit, en s'adressant aux auditeurs : « Dans le
 » trouble & l'embarras où elle se trouve ,
 » elle ne sçait, Messieurs, ni ce qui est per-
 » mis à une femme dans une telle conjonc-
 » ture, ni ce qui convient à une épouse.
 » Peut-être que le hazard vous a rassemblés
 » ici pour la tirer de peine ? Vous, son
 » frere, & vous, les amis de son pere, que
 » lui conseillez-vous ? »

COMPARAISON : figure de rhétorique
 & de poésie, qui sert à l'ornement & à l'é-
 claircissement d'un discours ou d'un poëme.
Homere & *Virgile* en sont pleins. *M. de*
Voltaire en a répandu de très-belles dans la
Henriade. Les Orateurs donnent moins dans
 cette figure ; mais ils ne se l'interdisent pas.
 Nous en citerons des exemples tirés des
 uns & des autres.

Pour rendre une comparaison juste , il
 faut, 1^o que la chose que l'on y emploie,
 soit plus connue ou plus aisée à concevoir
 que celle qu'on veut faire connoître ; 2^o qu'il
 y ait un rapport convenable entre l'une &
 l'autre ; 3^o que la comparaison soit aussi
 courte qu'il est possible , & relevée par la
 justesse des expressions.

Non-seulement les comparaisons doivent
 être justes ; mais elles ne doivent être ni
 basses, ni triviales, ni usées, ni employées

sans nécessité, ni trop souvent répétées. On peut les tirer de l'histoire, de toutes sortes de sujets, & de tous les ouvrages de l'art & de la nature. Voici une comparaison tirée de l'Oraison funèbre de la reine d'Angleterre, par M. *Bossuet*. « Comme une co-
 » lonne dont la masse solide paroît le plus
 » ferme appui d'un temple ruineux, lorsque
 » ce grand édifice qu'elle soutenoit, fond
 » sur elle, sans l'abatre; ainsi la reine se
 » montre le ferme soutien de l'Etat, lorsqu'
 » qu'après en avoir long-tems porté le
 » faix, elle n'est pas même courbée sous
 » sa chute. »

Et dans l'Oraison du prince de *Condé*, il dit : « Comme un aigle qu'on voit tous
 » jours; soit qu'elle vole au milieu des airs,
 » soit qu'elle se pose sur le haut de quelque
 » rocher, porter de tous côtés des regards
 » perçans, & tomber si sûrement sur sa
 » proie qu'on ne peut éviter ses ongles
 » non plus que ses yeux; aussi vifs étoient
 » les regards; aussi vite & impétueuse étoit
 » l'attaque; aussi fortes & inévitables étoient
 » les mains du prince de *Condé*. »

En parlant du discours insolent que *Bussi le Clerc*, un des Seize, osa tenir au parlement assemblé, M. de *Voltaire* dit dans la *Henriade* :

Ch. 4. Le Sénat répondit par un noble silence.

Tels, dans les murs de Rome abbatus & brûlans;
 Ces Sénateurs, courbés sous le fardeau des ans,
 Attendoient fièrement, sur leur siège immobiles,
 Les Gaulois & la mort avec des yeux tranquilles.

Il n'est pas toujours nécessaire que la comparaison relève son objet ; il suffit qu'elle le peigne vivement : ainsi, pourvu que les fourmis & les abeilles nous donnent une juste idée de l'industrie des Tyriens, & de la diligence des Troyens, on n'a plus rien à demander à *Virgile*. Tout ce qu'on peut exiger, c'est que les images soient nobles, c'est-à-dire que l'opinion commune n'y ait point attaché l'idée factice de bassesse ; mais il faut observer que l'opinion change d'un siècle à l'autre ; &, à cet égard, le siècle présent n'a pas droit de juger les siècles passés. Si l'on a raison de reprocher à *Homere* & à *Virgile* d'avoir comparé *Ajax* & *Turnus* à un âne, ce n'est donc pas à cause de la bassesse de ces images ; car ces Poètes sçavoient mieux que nous, si elles étoient viles aux yeux des Grecs & des Romains, & leur choix fait du moins présumer qu'elles ne l'étoient pas ; mais ce qu'on ne peut désavouer, c'est que l'obstination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'*Ajax*. Ce que l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y est point exprimé : voilà par où la comparaison est défectueuse. L'intention du Poète, en employant une image, n'est remplie que lorsque tout son objet s'y fait voir, au moins dans ce qu'il a de relatif aux sentimens qu'il veut exciter : or les sentimens qui naissent de la peinture des combats, sont l'étonnement, la pitié, la crainte.

Il est donc décidé par la nature même, indépendamment de l'opinion, que les ima-

ges du lion, du tigre, de l'aigle ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier, au milieu du carnage, que celle de l'âne qui ne peint qu'une patiente stupidité. L'égarement de *Didon* est bien mieux rendu par l'image de la biche que le chasseur a blessée, & qui, courant dans les forêts, emporte le trait mortel avec elle. C'est la plénitude de l'idée qui fait la beauté de la comparaison; &, ne supposant même que le Poète ne voulût que rendre son objet plus sensible, la comparaison, qui l'embrasse le mieux, est celle qu'il devoit préférer. Je sçais qu'il n'est pas besoin que l'image présente toutes les faces de l'objet; mais la face, qu'elle présente doit se peindre vivement à l'esprit; & c'est l'affoiblir que de retrancher ce qui en fait la force & la grace.

On trouvera, dans les vers suivans adressés à mademoiselle *Clairon* sur l'indécision de sa rentrée au théâtre, une comparaison qui relève l'objet, & qui en présente à l'esprit toutes les faces:

M. Do-
cat.

On dit, ô la plaisante histoire!
Que, par un scrupule enfantin,
Tu ne veux point, dois-je le croire?
Trouver *Laïs* sur le chemin
Où tu prends ton vol vers la gloire.
Ce bruit est faux, je le soutien:
Laïs est si bonne personne!
Elle a des amans, la fripponne!
C'est un avoir qui sied fort bien.

.

D'ailleurs l'aigle, au milieu des airs ,
 Planant au-dessus des collines ,
 Se jouant parmi les éclairs ,
 Du haut de ces routes divines ,
 Voit-il, à l'ombre des buissons ,
 Les jeux des mouches libertines ,
 Et les amours des papillons.

Cette Comparaison est d'autant plus heureuse, qu'elle embellit, relève, aggrandit infiniment l'objet comparé. Telle est encore, dans une ode d'*Horace*, la Comparaison de *Drusus* avec l'oiseau qui porte la foudre : telle est, dans la *Pharsale* de *Lucain*, la Comparaison de l'ame de *César* avec la foudre elle-même.

Quelquefois l'intention du Poète est de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette Comparaison si juste, tirée d'une Epître adressée à M. de *Voltaire*, sur la complaisance qu'il a d'écrire à tous les petits Auteurs.

Mais, par tes billets circulaires ,
 N'enhardis plus l'effain bruyant
 De ces insectes éphémères
 Qui vont assiéger ton couchant.
 Ainsi, dans les plaines de Flore ,
 Sur le déclin des jours brûlans ,
 L'œil surpris voit soudain éclore
 Tous ces moucheron bourdonnans ,
 Qui, de l'aurore qui doit suivre ,
 Ne reverront pas le réveil ,
 Et viennent se hâter de vivre
 Aux derniers rayons du soleil.

M. Deq
 rat.

Ou dans cet autre exemple tiré de la Hen-

riade où le Poète compare les Seize avec le limon qui s'éleve du fond des eaux :

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots ,
Le limon croupissant dans leurs grottes profondes,
S'éleve, en bouillonnant, sur la face des ondes.

Mais alors , & ces exemples en font la preuve, l'objet est vil, & l'image est noble : cela dépend du choix des mots ; car la noblesse des termes est indépendante de l'idée : c'est l'usage qui la donne ou qui la refuse à son gré ; témoin la boue & le limon qu'il a reçus dans le style héroïque. En cela l'usage n'a d'autre règle que son caprice, & c'est lui qu'il faut consulter.

Il est de l'essence de la Comparaison de circonscrire son objet : tout ce qui en excède l'image est superflu, & , par conséquent, nuisible au dessein du Poète. La Comparaison finit où finissent les rapports. *Homere*, emporté par le talent & le plaisir d'imiter la nature, oublioit souvent que le tableau qu'il peignoit avec feu, n'étoit placé qu'autant qu'il étoit relatif ; & dans la chaleur de la composition, il l'achevoit comme absolu & intéressant par lui-même. C'est un beau défaut, si l'on veut ; mais c'en est un grand que d'introduire dans un récit des circonstances & des détails qui n'ont aucun trait à la chose. Le bon sens est la première qualité du génie, & l'à-propos la première loi du bon sens : aussi, quoiqu'on ait excusé la surabondance des Comparaisons d'*Homere*, aucun des Poètes célèbres ne l'a imité, non

pas même dans l'ode, qui, de sa nature, est plus vagabonde que le poëme épique.

Au reste la Comparaison est elle-même une excursion du génie ; & cette excursion n'est pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'ame est occupée de son objet direct, moins elle regarde autour d'elle : plus le mouvement qui l'emporte est rapide, plus il est impatient des obstacles & des détours ; enfin plus le sentiment a de chaleur & de force, plus il maîtrise l'imagination & l'empêche de s'égarer. Il s'ensuit que la narration tranquille admet des Comparaisons fréquentes, développées, étendues, & prises de loin ; qu'à mesure qu'elle s'anime, elle en veut moins, les veut plus concises & apperçues de plus près ; que dans le pathétique, elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide, & que, s'il s'en présente quelques-unes dans la véhémence de la passion, un seul mot les doit exprimer.

Nous finissons par cette réflexion qui peut être utile aux jeunes Ecrivains. Une épreuve sûre de la bonté ou du vice des Comparaisons, c'est de cacher le premier terme, & de demander à un ami instruit & éclairé, à quoi ressemble le second. Si le rapport est juste & sensible, il se présentera naturellement.

COMPENSATION : figure de rhétorique, à laquelle on rapporte le parallele, qui n'est autre chose que la comparaison de deux choses ou de deux personnes. C'est un exercice agréable pour l'esprit qui va & qui revient de l'un à l'autre, qui compare

les traits , qui les compte , & qui juge continuellement de la différence & de la ressemblance.

M. de la Motte nous a donné en peu de mots le parallele de *Racine* & de *Corneille*.

Des deux Souverains de la scène
L'aspect a frappé nos esprits :
C'est sur leurs pas que *Melpomène*
Conduit ses plus chers favoris.
L'un plus pur , l'autre plus sublime ;
Tous deux partagent notre estime
Par un mérite différent :
Tour-à-tour ils nous font entendre
Ce que le cœur a de plus tendre ,
Ce que l'esprit a de plus grand.

Il y a pourtant de la différence entre le Parallele & la Compensation. Voici un exemple de cette dernière : *L'éloquence est quelquefois dangereuse en ce qu'elle séduit en faveur du coupable ; mais elle est utile pour défendre l'innocent : elle porte aux méchantes actions , quand elle est le partage des mauvais citoyens ; mais elle porte au bien , à la vertu , quand , &c.*

Ces figures sont comme de grands tableaux dans un ouvrage ; elles frappent tous les lecteurs , d'où il faut conclure qu'on doit en user sobrement.

COMPILATION : recueil formé de morceaux pris çà & là dans le même ou dans divers Auteurs. Plusieurs ouvrages des modernes ne sont que des compilations de ceux des anciens.

On peut distinguer deux sortes de Compilations, 1^o celle où les textes de divers Auteurs, dont le style ne sçauroit être uniforme, sont si bien fondus, qu'ils paroissent être sortis de la même plume : telle est l'Histoire ancienne de M. *Rollin* ; tel est encore l'Abrégé chronologique de l'Histoire de France du président *Hénault* ; 2^o celle qui n'est qu'une copie exacte de lambeaux décousus, tirés d'un seul ou de plusieurs Auteurs : telle est l'*Ecole de littérature* ; tels sont nos différens Recueils de poësies : tels sont encore presque tous les Dictionnaires portatifs que nous avons.

Les qualités les plus nécessaires à ceux qui font des Compilations, sont l'exactitude, le discernement, un certain tact ami de l'ordre, du goût, pour ne présenter au lecteur que des choses dignes de son attention. Ces qualités sont plus rares qu'on ne pense ; & tel homme, qui feroit bien un ouvrage d'imagination, n'est souvent pas capable de bien faire un ouvrage de Compilation.

COMPLEXION : figure de rhétorique, qui contient en même tems une répétition & une conversion, c'est-à-dire, dans laquelle divers membres de phrase commencent & finissent par le même mot, comme dans ce passage de *Cicéron*, qui contient de plus une interrogation : *Quis legem tulit ? Rullus. Quis majorem partem populi suffragiis privavit ? Rullus. Quis comitiis præfuit ? Rullus.* Cette figure est commune, parce qu'à peine l'auditeur a-t-il entendu la question, qu'il prévient la réponse.

COMPLIMENS. Voyez ACADÉMIQUE. (*éloquence*)

COMPOSITION, en rhétorique, s'entend de l'ordre & de la liaison que doit mettre l'Orateur dans les parties du discours.

C'est à la Composition qu'appartient l'art d'assembler & d'arranger les mots dont le style est formé, & qui servent à le rendre clair, coulant, léger, harmonieux, rapide, vif, &c. D'elle aussi dépend l'ordre que les matieres doivent garder entr'elles, suivant leur nature & leur dignité, conformément à ce précepte d'*Horace*, commun à la poésie comme à l'éloquence :

Singula quæque locum teneant sortita decenter.

Nous allons joindre ici quelques réflexions détachées, & sans ordre, que nous adressons à ceux qui se proposent d'écrire pour le public.

Tout Ecrivain, pour écrire nettement, doit se mettre à la place de ses lecteurs; examiner son propre ouvrage comme quelque chose qui lui est nouveau, qu'il lit pour la première fois, où il n'a nulle part, & que l'Auteur auroit soumis à sa critique; & se persuader ensuite qu'on n'est pas entendu, seulement à cause qu'on s'entend soi-même, mais parce qu'on est en effet intelligible.

Les règles, dit M. du Marfais, ne doivent point être faites sur l'ouvrage d'aucun particulier : elles doivent être puisées dans le bon sens & dans la nature; & alors, quiconque s'en éloigne, ne doit point être imité
en

en ce point. Si l'on veut former le goût des jeunes-gens, on doit leur faire remarquer les défauts, aussi-bien que les beautés des Auteurs qu'on leur fait lire. Il est plus facile d'admirer, j'en conviens; mais une critique sage, éclairée, exempte de passion & de fanatisme, est bien plus utile.

M. l'abbé *Terrasson* dit dans un de ses ouvrages : « Les commençans, incapables » encore d'imiter la nature même, imitent » d'abord des imitations; & les jeunes » peintres copient des tableaux, avant que » de travailler d'imagination. C'est ainsi » qu'on doit lire long-tems les bons livres, » avant que d'entreprendre d'en faire foi- » même. » Mais il ne faut prendre aucun Peintre ni aucun Auteur, comme ayant atteint la perfection, & comme étant le terme de son art ou de son talent; car on courroit risque de demeurer inutile toute sa vie à ceux qui ont les originaux. Cette réflexion m'en fournit une autre; c'est que la nature, qui est l'original universel, en perd le nom, pour le laisser à ses plus habiles imitateurs, écrivains ou peintres

Quand on n'écrit que pour les sçavans, on n'est guère lu. Il y a ordinairement plus d'esprit, dit l'abbé *Desfontaines*, dans un ouvrage destiné pour les ignorans, & qu'ils lisent avec plaisir & avec fruit, que dans ces doctes & sublimes ouvrages que les hommes d'une science profonde honorent de leur admiration. *Obs.*
tom. 16.

Un bel-esprit du siècle passé, pour braver la critique, se glorifioit de n'écrire que pour trois ou quatre intelligences sublimes. *Id.*
tom. 15.

Mais de pareils Ecrivains ne feroient-ils pas mieux de donner seulement des copies de leurs ouvrages à ces grands génies, sans causer au reste de l'univers le chagrin de ne pouvoir les entendre ?

Le but que doivent se proposer tous ceux qui écrivent, c'est d'instruire. Il ne suffit pas d'être agréable ; il faut être utile en même tems. *Voyez* UTILE.

Il faut, avant que d'entreprendre un ouvrage, consulter ses talens. *Voyez* TALENT.

CONCESSION, est une figure de rhétorique par laquelle l'Orateur ou le Poète, pour faire valoir davantage son idée, ne craint pas d'accorder quelque chose qui paroît lui être contraire, mais dont il ne manque pas de tirer avantage. *Roussseau* l'emploie pour mieux faire sentir combien c'est à tort :

*Ep. à
Marot.*

Que dans les vers tous s'estiment docteurs.
Hé ! mes amis, un peu moins de superbe.
Vous avez lu quelque ode de *Malherbe* ?
Soit. *Richelet*, jadis en raccourci,
Vous a de l'art les règles dégrossi :
Je le veux bien. Vous avez, sur la scène ;
En vers bouffis fait heurler *Melpomène* ?
C'est un grand point ; mais ce n'est pas assez.
Ce métier-ci n'est ce que vous pensez.
Minerve à tous ne départ ses largesses :
Tous sçavent l'art, peu sçavent ses finesse ;
Et, croyez-moi, je n'en parle à travers.
Le jeu d'échecs ressemble au jeu des vers :
Sçavoir la marche est chose très-unie ;
Jouer le jeu, c'est le fruit du génie.

Voyez ÉPITROPHE.

CONCETTI : nous nous servons de ce mot, qui nous vient des Italiens, pour désigner indistinctement toutes les pointes d'esprit recherchées, que le bon goût pros-
crit. *Voyez* POINTES. **JEU DE MOTS.**

CONCLUSION : dans l'art oratoire, c'est la dernière partie du discours, celle qui le termine. Elle comprend deux fonctions : la première consiste dans une courte récapitulation des preuves ; la seconde, à exciter dans l'ame des auditeurs les sentimens qui peuvent conduire à la persuasion. L'une demande beaucoup de précision, d'adresse & de discernement, pour ne dire que ce qu'il faut, & rappeler en peu de mots la substance des preuves ; mais l'éloquence réserve sa plus grande force pour l'autre, & c'est par le secours du pathétique qu'elle domine & qu'elle triomphe. *Voyez* DISTRIBUTION. **PÉRORAISON.**

CONDUPLICATION : c'est un trope qui consiste dans la répétition des mêmes termes au commencement, ou au milieu, ou à la fin de la phrase. Cette figure sert à marquer une plus grande affection. Exemple :

Va lui jurer la foi que tu m'avois jurée ;

Va profaner des Dieux la Majesté sacrée.

Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes sermens avec moi t'ont lié.

*Androm.
trag.*

Cette figure a beaucoup d'agrément, lorsque la répétition forme une même chute. Exemple :

Sur le héros *cinq fois* la mort leva sa faux ;

Et le monstre *cinq fois* respecta le héros.

*Louisa-
de.*

CONFÉRENCES ECCLÉSIASTIQUES :
(discours qui font partie de l'éloquence de la chaire.) Par les Conférences ecclésiastiques, nous n'entendons point ici le résultat de ces discussions théologiques où l'on examine quelque point de dogme, de morale ou de discipline, mais des discours en forme qu'un ecclésiastique tient à une assemblée d'ecclésiastiques : or le genre d'éloquence qui doit régner dans ces discours, est d'un goût différent de celui des sermons, fait pour un auditoire composé de personnes de toutes conditions. La force & la véhémence conviennent à ceux-ci ; mais le ton des Conférences ecclésiastiques doit être plus doux & plus uni. On parle à des gens instruits, qui sçavent les règles, auxquelles il faut se contenter de les rappeler, & de représenter d'une manière pathétique & sensible, les suites funestes qu'entraîneroient leurs désordres ou leur négligence, sans leur faire de ces reproches vifs & piquans, qu'on emploie quelquefois dans la chaire pour émouvoir le pécheur. Il y a même à cet égard, sur-tout si c'est un ecclésiastique qui parle à ses égaux, une infinité d'attentions & de bien-séances à observer. Mais si c'est un supérieur, un évêque qui instruit les ministres qui travaillent sous son autorité, il peut mêler un peu plus de force au ton de pere & de pasteur, à cette éloquence tendre, affectueuse, insinuante, dont il doit user avec les coopérateurs de son ministère. Au reste, nous ne prétendons point prescrire des loix. Nous ne traçons que l'idée des ouvrages les plus applaudis en ce genre ;

tels que les Discours ecclésiastiques de M. Godeau, les Conférences & Discours synodaux de M. Massillon. Voyez ÉLOQUENCE DE LA CHAIRE.

CONFESSION : c'est une figure par laquelle on avoue une faute, un crime pour en obtenir le pardon. Il y en a un bel exemple dans le Sonnet de *Desbarreaux*, qui est si connu.

CONFUTATION : partie du discours oratoire qui, selon *Quintilien*, consiste à répondre aux objections de son adversaire, & à résoudre ses difficultés. Les prédicateurs & les avocats en font souvent usage. Voyez PREUVES. ARGUMENT. RÉFUTATION.

CONNOISSEUR : ce mot, en littérature, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour les lettres, qu'un discernement certain pour en juger; & c'est en cela que le mot *Connoisseur* diffère de celui d'*Amateur*.

L'on n'est jamais parfait Connoisseur en peinture, sans être peintre; en poésie, sans être Poète, &c. Il s'en faut même de beaucoup que tous les Peintres, & tous les Poètes soient bons Connoisseurs. Il y en a d'assez ignorans pour voir la nature comme ils la font, ou pour croire qu'il ne faut pas la rendre comme ils la voient.

CONSOLATION, est un discours par lequel on se propose de modérer la douleur, ou la peine d'autrui.

Dans la Consolation, dit *Chambers*, on doit avoir une attention principale aux circonstances & aux rapports des personnes qu'on veut consoler. *Scaliger* s'étend assez

sur cet article , dans son Art poétique. « Le » consolateur , dit-il , est ou supérieur ou » inférieur , ou égal , par rapport à la qua- » lité , l'honneur , la richesse , la sagesse , ou » l'âge de la personne intéressée à la Con- » solation ; car *Livie* doit consoler *Ovide* » d'une maniere fort différente de celle dont » *Ovide* console *Livie* : ainsi , quant à l'au- » torité , un pere & un fils , *Cicéron* & » *Pompée* , doivent consoler d'une maniere » fort différente ; de même , par rapport à » la richesse , si un client vouloit consoler » *Crassus* ; par rapport à la sagesse , comme » lorsque *Sénèque* console *Polybe* & sa mere. » Quant à l'âge , on n'a pas besoin d'exem- » ples. »

Un supérieur peut interposer son auto- rité , & même reprimander. Un homme sage peut disputer , alléguer des maximes , présenter des exemples. Un inférieur doit montrer du respect , de l'attachement , de la douceur. Pour les égaux , il les faut rap- peller à l'amitié réciproque ; & pour tous en général , leur parler raison & leur mon- trer que le tems fera sur eux ce que , pour leur bien , on voudroit qu'ils fissent dans le moment.

Malherbe a adressé à son ami *Duperrier* une très-belle ode pour le consoler de la mort de sa fille ; cette ode commence ainsi :

Ta douleur , *Duperrier* , sera donc éternelle , &c.

C'est dans cette pièce qu'on trouve ces stances si nobles , où le Poète personnifiant la mort , la représente comme un tyran qui

n'épargne personne, & des coups duquel on doit d'autant plus se consoler, qu'ils sont inévitables dans toutes les conditions.

CONSONANCE : figure de rhétorique à laquelle les Rhéteurs donnent plusieurs noms, & qui consiste dans une ressemblance des sons des mots dans la même phrase. Les Consonances ont des graces en latin, pourvu même qu'on n'en fasse pas trop souvent usage dans la même période, & qu'elles se trouvent dans une position convenable en l'un & l'autre des membres relatifs, comme dans l'exemple suivant : *Si non prasidio inter pericula, tamen solatio inter adversa.* Quint.
lib. 4.
c. 3. Mais cette figure n'a point de grace en françois; elle mene presque toujours un vice d'harmonie. Pourquoi ? Je crois que c'est par la même raison que *Quintilien* dit que les hémistiches des vers latins sont déplacés dans la prose. Comme la rime ou Consonance n'entroit point dans les vers des anciens, cette Consonance, loin de les blesser dans la prose, flatoit leur oreille, pourvu qu'il n'y eût point d'affectation & que l'usage n'en fût pas trop fréquent; reproche qu'on fait à *S. Augustin*. Mais en françois, comme la rime entre dans le mécanisme de nos vers, nous ne voulons la voir que là; & nous sommes blessés, lorsque deux mots de même son se trouvent l'un auprès de l'autre; par exemple : *Le prix des beaux-esprits, mais même, que quand, jusqu'à quand, &c.* Voyez **PARONOMASE**.

CONTE, est un récit fabuleux en prose,

mais plus ordinairement en vers. Nous parlerons des Contes en prose, à l'article NOUVELLES.

Le Conte diffère de la fable, en ce que celle-ci ne contient qu'un seul fait renfermé dans un certain espace déterminé, dont la fin est une moralité; au lieu qu'il n'y a dans le Conte ni unité d'action ni de lieu, ni de tems, & que son but est moins d'instruire que d'amuser. La fable est souvent un monologue ou une scène de comédie; le Conte est une suite de scènes, & quelquefois même une suite de comédies enchaînées les unes aux autres :

Pour bien conter un talent ne suffit :
 A mon avis, il faut en avoir mille.
 Flatter le cœur, en amusant l'esprit ;
 Intéresser, &, d'une main habile ,
 Bien cacher l'art : donner un tour facile
 A ce qui plus a coûté de travail ;
 Ne jamais dire un seul mot inutile ;
 N'oublier rien, & fuir tout long détail ;
 Aller au but d'une marche rapide ;
 Prendre par-tout la nature pour guide ;
 Sçavoir l'orner, mais sans s'en écarter :
 C'est le moyen de sçavoir bien conter.

On peut voir au mot RÉCIT, les autres qualités qu'on exige dans une narration. Quoique la longueur du Conte ne soit pas limitée, le Poète doit toujours se hâter d'arriver au but qu'il s'est proposé; le *festinat ad eventum*, convient à toute sorte de récit.

On peut beaucoup s'étendre dans un Conte, sans paroître long pour cela. Il ne s'agit que d'imaginer des événemens intéressans, de sçavoir les placer à propos, de les narrer d'une maniere vive, de jetter de la gaieté & de la variété dans les peintures, & de mettre toujours de la convenance dans le style.

Les Contes de *Vergier* sont peu connus, ou du moins peu estimés; c'est pourtant celui de nos Poètes, qui conte le mieux après l'inimitable *La Fontaine*. Les Contes de l'abbé de *Grécourt* sont beaucoup plus connus que ceux de *Vergier*; mais ils n'en sont pas meilleurs pour cela. *Grécourt* n'a que de l'esprit; il est souvent long & presque toujours froid. *La Fontaine* est le seul qui ait excellé dans ce genre; c'est dommage qu'il n'ait traité que des sujets licentieux, qui font rougir l'honnêteté & la pudeur. *Vergier* & *Grécourt* n'ont pas été plus sages: un homme qui a reçu de l'éducation, ne peut sans horreur jetter les yeux sur la plupart de leurs Contes. Nous exhortons ceux qui voudront s'exercer dans ce genre de poésie, de ne choisir que des sujets honnêtes & décens. La licence & l'obscénité ne sont jamais du goût des gens bien nés. A quoi sert-il de réussir dans un genre, quand on ne peut se faire lire de tout le monde, & qu'on se fait mépriser de ceux même qui nous lisent?

Ce n'est pas seulement les paroles obscènes que les honnêtes gens proscrivent, c'est encore tout ce qui peut présenter un sens

impur, & les idées capables de salir l'imagination, avec quelque artifice qu'elles soient exprimées; car celles-ci sont peut-être plus dangereuses que des obscénités grossières dont la vue seule fait horreur. Le tour ingénieux des expressions corrompt le cœur, en amusant l'esprit : ce seroit faire de ses talens l'abus le plus criminel, que de les tourner à embellir le crime & à parer le vice. Le léger & faux honneur que l'esprit s'imaginerait en retirer, dédommageroit-il jamais le cœur de la honte dont il se couvrirait, & de l'avilissement dans lequel il tomberoit. Indépendamment de la religion, la morale du monde condamne & reprouve ces excès. Les payens, par les seules lumières de la raison, avoient horreur des poésies licentieuses. Sommes-nous moins éclairés qu'eux? Serions-nous moins délicats sur l'article des mœurs? Dans quelque ouvrage que ce soit, les mœurs avant toutes choses, doivent être consultées; & la liberté cynique n'est pas moins condamnable en poésie qu'en peinture. Un Poète licentieux proteste en vain d'innocence : le libertinage d'esprit a presque toujours sa source dans le cœur; & les lecteurs ne sauraient se persuader qu'un Ecrivain qui prend plaisir à traiter des sujets obscènes, soit véritablement vertueux. L'esprit trahit le cœur; & tous deux se deshonnorent aux yeux de leur siècle & de la postérité.

Les réflexions, les sentences sont permises dans le Conte; mais elles doivent être courtes, & naître du sujet : telles sont, ce

me semble, celles qu'on trouve dans le Conte suivant.

LA VÉRITÉ AU FOND D'UN PUIITS.

C O N T E.

Souvent l'occasion fournit à la pensée

Quelque réflexion sensée.

Le sot ne sent point ce bonheur ;

Mais le philosophe en profite.

Ainsi fit autrefois ce célèbre rieur

Que l'on appelloit *Démocrite*.

Un jour d'été, ce sage aperçut son voisin

Qui descendoit deux flacons de son vin

Au fond d'un puits, sans doute pour défendre

Son gosier altéré, des ardeurs du Lion.

Démocrite admira cette précaution.

Mais admirer est-ce assez pour un sage ?

Il voulut voir, dans le moment ,

Si la fraîcheur de l'eau pouvoit subtilement ,

A travers la fougere, aller jusqu'au breuvage

Qui ramene en nos cœurs & les ris & les jeux.

Du fond du puits il tire une bouteille ,

Puis l'autre , & les rend toutes deux

Vuides de la liqueur vermeille.

Il ne s'étoit jamais vu de si belle humeur ,

Et n'avoit ri de si bon cœur.

Il dit maint quolibet contre la race humaine ;

Et , dans le fort de sa gaieté :

Oh ! pour le coup , dit-il, la maxime est certaine

Ce n'est qu'au fond d'un puits que gît la vérité.

J. B. Rousseau a excellé dans les Contes

épigrammatiques; mais presque tous sont obscènes. On sçait que ce fut la source de toutes ses fautes & de tous ses malheurs. Les passions, la débauche, & la facilité qu'on trouve à rimer des pensées libres, n'entraînent que trop la jeunesse; mais on en rougit dans un âge plus mur. Personne n'ignore le repentir que *La Fontaine* & *Rousseau* éprouverent sur la fin de leurs jours. Il faut tâcher de se conduire à vingt ans, dit un de nos grands Poètes, comme on souhaiteroit de s'être conduit quand on en auroit quarante.

LA PERTE RÉCIPROQUE.

CONTE ÉPIGRAMMATIQUE.

Un Procureur à *Nanon*, sa voisine,
Fit un emprunt d'un meuble de cuisine;
D'un gros chaudron, qu'elle ne revit plus.
Pour le ravoir ses soins furent perdus.
Devant le Juge elle l'appelle en forme.
Le Procureur, de pure vision
Traite l'emprunt, & conclut que *Nanon*
Soutient un mensonge énorme.
Point de témoin : on l'appelle au serment;
Procès par lui gagné conséquemment;
Car sans délai, levant sa main infame,
Il jure. Ah ! malheureux fripon,
Lui dit-elle, tu perds ton ame !
Et toi, dit l'autre, ton chaudron.

Les règles de l'épigramme sont applicables au Conte épigrammatique. Voyez EPIGRAMME.

CONTINUATEUR : on appelle ainfi, dans la littérature, ceux qui achevent des ouvrages commencés par des Auteurs qui n'ont pu les finir. Il n'y a que les bons ouvrages, qui ont été laiffés imparfaits, qu'on prend ordinairement la peine de continuer ; mais on remarque que la continuation eft prefque toujours inférieure à ce qui a été fait par le premier Auteur. La continuation de l'Espion Turc de *Marana* ; celle de dom Quichote, & du Roman comique, font miférables ; celle de l'Hiftoire univerfelle de M. *Boffuet* ne peut pas fe lire : il en eft de même de beaucoup d'autres. On fçait que l'Hiftoire de France de M. l'abbé *Véli* va en s'affoibliffant. Quoique M. l'abbé *Villaret* eût, fans contredit, beaucoup de talent, on le trouve inférieur à l'abbé *Véli* ; & M. *Garnier*, de l'aveu de tout le monde, eft encore plus inférieur à l'abbé *Villaret*. Deux raifons font que les continuations font prefque toujours mauvaiſes ; la première, c'eſt que les ouvrages qu'on continue, & qui en valent la peine, font, pour l'ordinaire, de bons ouvrages faits par des hommes de génie, ou de mérite, difficiles à remplacer, parce qu'il eft très-rare de trouver deux Auteurs qui excellent dans le même genre ; la ſeconde, c'eſt que le Continueur, quand il a les talens requis, ſe trouve gêné, en travaillant d'après le plan & les idées d'autrui. Cela eft fi vrai, que des ouvrages médiocres ont eu des Continueurs plus médiocres encore.

Il faut convenir cependant qu'il y a des perſonnes trop ſévères, à l'égard des Con-

tinuateurs d'ouvrages commencés. Au lieu de considérer que leur travail, indépendamment de la forme, peut être utile, elles examinent avec une attention scrupuleuse, si ces Continueurs ont la même capacité & la même étendue d'esprit, que les Ecrivains dont ils osent être les successeurs & les rivaux. De ce parallele, toujours défavantageux aux Continueurs, elles se font un titre pour les rabaisser & pour mépriser leurs efforts. Il y a là de l'injustice; l'on doit toujours sçavoir gré à un homme de lettres de travailler à perfectionner, de son mieux, un bon ouvrage qu'on a laissé imparfait.

CONTINUITÉ : c'est un mot qui, dans le genre dramatique, sert à exprimer la liaison qui doit régner entre les différentes scènes d'un même acte.

On dit que *la Continuité est observée*, lorsque les scènes, qui composent un acte, se succèdent immédiatement, sans vuide, sans interruption, & sont tellement liées, que la scène est toujours remplie. *Voyez* DRAME. SCÈNE. TRAGÉDIE.

On dit, en matiere de littérature & de critique, qu'il doit y avoir *une continuité*, c'est-à-dire une connexion entre les parties d'un discours. *Voyez* ORAISON.

Dans le poème épique particulièrement, l'action doit avoir une continuité dans la narration, quoique les événemens & les incidens ne soient pas continus. Si-tôt que le Poète a entamé son sujet, & qu'il a amené ses personnages sur la scène, l'action doit être continuée jusqu'à la fin : chaque

caractere doit agir ; & il faut absolument écarter tout personnage oisif. Le Paradis perdu de *Milton* s'écarte souvent de cette règle ; dans les longs discours que l'Auteur fait tenir à l'ange *Raphaël*, & qui marquent, à la vérité, beaucoup de fécondité dans l'Auteur pour les récits, mais qui nuisent à l'action principale du poëme qui se trouve comme noyée dans cette multitude de discours.

Le P. *le Bossu* remarque qu'en retranchant les incidens insipides & languissans, le poëme acquiert une force continue, qui le fait couler d'un pas égal & soutenu ; ce qui est d'autant plus nécessaire dans un poëme épique, qu'il est rare que tout y soit d'une même force. Voyez ACTION. ÉPO-
PÉE.

CONTRAIRES : on entend, en rhétorique, par ce mot, les choses qui ne peuvent pas résider en même tems dans un seul & même sujet, comme le froid & le chaud dans un même corps. On en distingue de plusieurs sortes, les *opposés*, ou *adversatifs*, comme le blanc & le noir, le vrai & le faux ; la vertu & le vice ; les *relatifs*, comme un pere & un fils, un roi & ses sujets, le disciple & le maître ; les *privatifs*, comme l'opulence & la misere, la vie & la mort ; les *contradictaires*, comme voir & ne pas voir, aimer & haïr.

Les opposés sont ceux qui diffèrent absolument l'un de l'autre ; ainsi *Cicéron* a dit : *Si stultitiam fugimus, sapientiam sequamur, & bonitatem si malitiam*. Il argumente ailleurs par les contraires, de cette maniere : *Il n'y a*

Philip. point de milieu entre la guerre & la paix.
 IX. *Si la sédition, qu'Antoine a excitée, n'est point un acte d'hostilité, on doit la regarder comme une suite de la paix. Il emploie les relatifs, lorsqu'il dit, en parlant du pardon que César a accordé à Marcellus: Jugez de quelle gloire se couvre l'auteur d'un tel bienfait, puisqu'il est si glorieux pour celui qui le reçoit. Il se sert des privatifs, lorsqu'il dit, en parlant d'un citoyen Romain: Il ne peut choisir qu'entre l'exil & la mort. On trouve beaucoup de contradictoires réunis dans ces vers de Boileau, tirés de sa satyre sur l'Homme :*

Tout lui plaît & déplaît, tout le choque & l'oblige ;

Sans raison il est gai, sans raison il s'afflige.

Son esprit, au hazard, aime, évite, poursuit,

Défait, refait, augmente, ôte, élève, détruit.

Voyez ARGUMENT. FIGURES.

CONTRASTE : il est souvent plus court & plus clair de fixer l'acception des mots par des exemples, que par des définitions, qui, composées d'autres mots quelquefois plus généraux, plus indéterminés, ne font que promener le lecteur sur un cercle vicieux. Une figure, qui exprime la joie, contraste avec une figure qui exprime la tristesse, quand l'une & l'autre sont placées dans un même lieu. Peignez un géant à côté d'un nain, la force à côté de la faiblesse, la beauté à côté de la laideur ; ces figures formeront autant de Contrastes parfaits.

Dans les arts & dans les ouvrages d'esprit,

prit, les Contrastes forment la variété; mais ils ne doivent pas être trop marqués : il faut que le mélange en soit harmonieux. Il en est de ces gradations, comme de celles du son, de la lumière & des couleurs. Un accord n'est si doux à l'oreille, l'arc-en-ciel n'est si doux à la vue, que parce que les sons & les couleurs s'allient par un doux mélange.

La poésie a ses accords comme la musique, & ses reflets, ainsi que la peinture; tout ce qui tranche est dur & sec. Mais jusqu'à quel point les objets opposés doivent-ils se ressentir l'un de l'autre? L'influence est-elle réciproque? & dans quelle proportion? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer; cependant la nature l'indique. Il y a dans tous les tableaux que la poésie nous présente l'objet dominant auquel tout est soumis: c'est lui dont l'influence doit être la plus sensible, comme dans un tableau l'objet le plus coloré, le plus brillant, est celui qui communique le plus de sa couleur à ce qui l'environne. Ainsi, lorsque le gracieux ou l'enjoué contraste avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être aussi fleuri, ni l'enjoué aussi plaisant que s'il étoit seul & comme en liberté. La douleur permet tout au plus de sourire. Que *Virgile* compare un jeune guerrier expirant à une fleur qui vient de tomber sous le tranchant de la charrue, il ne dit de la fleur que ce qui est analogue à la pitié que le jeune homme inspire : *Languescit moriens.*

De même, dans un tableau où domine la joie, les choses les plus tristes en doivent

prendre une teinte legere ; c'est ainsi que les Poëtes lyriques, dans leurs chansons voluptueuses, parlent gaiement des peines de l'amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le Contraste est plus difficile à concilier avec l'harmonie, c'est du pathétique au plaisant. Dans l'*Enfant prodigue*, la gaieté de *Jasmin* a cette teinte que je desiré : elle est d'accord avec la tristesse noble du jeune *Euphémon*, & avec le ton général de cette pièce si touchante.

Dans le Contraste, l'objet dominant est soumis lui-même aux loix de l'harmonie : ceci n'est pas facile à entendre ; mais les exemples vont l'éclaircir. Pour soutenir le Contraste d'une gaieté douce & riante, le pathétique doit être modéré. *Hector* sourit en voyant *Aslianax* effrayé de son casque ; mais *Andromaque* ne sourit point : c'est que l'attendrissement d'*Hector* est compatible avec le sentiment qui le fait sourire, au lieu que le cœur d'*Andromaque* est trop ému pour se faire un plaisir de la frayeur de son enfant. Ce badinage même, tout noble qu'il est, ne seroit plus décent, si la douleur d'*Andromaque* étoit plus vive ; si, par exemple, elle avoit pour cause un oracle, au lieu d'un simple pressentiment. *Homere* a pris les nuances qui se touchent du gracieux au pathétique ; & c'est dans cette justesse de perception, dans cette délicatesse de sentiment que consiste le goût du vrai, le talent de saisir la nature.

Les amours peuvent se jouer avec la masquée d'*Hercule*, tandis que ce héros soupire

aux pieds d'*Omphale* ; mais ni sa mort ni son apothéose ne comportent rien de pareil : ainsi le sujet principal doit lui-même se concilier avec les Contrastes qu'on lui oppose , ou plutôt on ne doit lui opposer que les Contrastes qu'il peut souffrir. Rien de plus rare & de plus précieux que cet accord de ton & de couleurs ; & ce qui souvent fait qu'on le manque , c'est qu'on n'est pas dans l'enthousiasme. Mais quel est donc , me direz-vous , l'enthousiasme du Poète ? celle d'un témoin tranquille dans les choses tranquilles , mais ému , affecté plus ou moins dans le pathétique , selon que le tableau , qu'il a devant les yeux , est plus ou moins terrible ou touchant. (*Voyez ENTHOUSIASME.*) Ainsi le Poète est lui-même soumis aux décences ; & , quoique simple narrateur , il ne doit pas raconter des désastres d'un ton léger & d'un style badin. *Voyez BIENSÉANCES.* *Voyez* aussi l'article suivant.

CONVENANCE DU STYLE AVEC LE SUJET : elle consiste , 1^o à n'employer que des idées propres au sujet , c'est-à-dire simples dans un sujet simple ; nobles dans un sujet élevé , riantes dans un sujet agréable ; 2^o à n'employer que les termes les plus propres pour rendre chaque idée. Par ce moyen , l'Orateur & le Poète seront précisément de niveau à leur sujet , c'est-à-dire , ni au-dessus ni au-dessous , soit par les idées , soit par les expressions : c'est en quoi consiste la vraie éloquence , & même , en général , le vrai talent d'écrire , & non dans

un style qui déguise par un vain coloris des idées communes. Ce style ressemble au faux bel-esprit, qui n'est autre chose, dit M. d'Alembert, que l'art puéril & méprisable, de faire paroître les choses plus ingénieuses qu'elles ne sont. *Voyez* DICTION. CLARTÉ. STYLE.

De l'observation de ces règles résultera la noblesse du style oratoire ; car l'Orateur ne devant jamais traiter de sujets bas, ni présenter des idées basses, son style sera noble, dès qu'il sera convenable à son sujet. La bassesse des idées & des sujets est, à la vérité, trop souvent arbitraire : les anciens se donnoient, à cet égard, beaucoup plus de liberté que nous, qui, en bannissant de nos mœurs la délicatesse, l'avons portée à l'excès dans nos écrits & dans nos discours ; mais, quelque arbitraires que puissent être nos principes sur la noblesse & sur la bassesse des sujets, il suffit que les idées de la nation soient fixées sur ce point, pour que l'Orateur ne s'y trompe pas, & pour qu'il s'y conforme. En vain le génie même s'efforceroit-il de braver à cet égard les opinions reçues : l'Orateur est l'homme du peuple ; c'est à lui qu'il doit chercher à plaire ; & la première loi qu'il doit observer pour réussir, est de ne pas choquer la philosophie de la multitude, c'est-à-dire, les préjugés. *Voyez* AFFECTATION. BIENSÉANCES. ÉLOCUTION.

CONVERSATION, ou *Discours mutuel entre deux ou plusieurs personnes.*

Ce discours libre & familier a des règles & des bienséances qu'on doit observer, si l'on veut plaire à ceux qui nous écoutent, &

ne pas blesser leur délicatesse & leur amour-propre. Ces loix de la Conversation sont, en général, de parler avec beaucoup de simplicité, & jamais avec chaleur; de prendre toujours le parti de la justice & de la raison, d'y rappeler les autres par un air de douceur, de politesse, de condescendance qui n'ait rien d'affecté; de ne s'appesantir sur aucun objet; de ne point s'emparer seul, & avec tyrannie, de la parole; de n'employer jamais le ton dogmatique & magistral; car rien ne choque davantage les auditeurs, & ne les indispose plus contre nous. La Conversation, dit M. d'Alembert, est peut-être la circonstance où nous sommes le moins les maîtres de cacher notre amour-propre; & il y a toujours à perdre pour lui à mortifier celui des autres, parce que ce dernier cherche à se venger; qu'il est ingénieux à en trouver les moyens, & que, pour l'ordinaire, il les trouve sur le champ; car qui est-ce qui ne prête pas, par cent endroits, des armes à l'amour-propre d'autrui?

Pour intéresser dans la Conversation, il faut parler peu, & paroître hazarder ce que l'on dit; la modestie prévient alors en faveur de celui qui parle: il ne faut pas contredire ce qui nous déplaît; rarement dire tout ce qu'on sçait, mais persuader aux autres qu'ils nous l'apprennent, ou du moins qu'ils le sçavent comme nous; ne disputer jamais contre ceux qui sont moins capables, ou moins instruits que nous, & mettre toute la politesse possible dans la dispute.

Quiconque se propose de plaire par ses

discours, dit *Adisson*, ne doit jamais songer à les accommoder à sa vanité, ou à quelqu'une de ses passions favorites : il faut qu'il ait toujours pour but de divertir la compagnie où il se trouve. Celui qui n'a que cet objet, est toujours aisé dans sa Conversation, & n'est jamais fâché de se voir interrompu.

Rien n'est plus convenable, dit le même Auteur, que de parler très-peu de soi. Qu'est-ce que nous pouvons dire de nous avec bienséance ? Si nous parlons de nos défauts, nous nous faisons mésestimer ; si nous parlons de nos vertus ou de nos talens, nous ennuyons & nous nous rendons ridicules.

On ne doit jamais oublier que l'esprit de la Conversation consiste moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres. Celui qui sort de votre entretien, content de soi & de son esprit, l'est de vous parfaitement : les hommes n'aiment point à vous admirer ; ils veulent plaire : les hommes sont aussi jaloux sur le chapitre de l'esprit, que les femmes sur celui de la beauté.

On doit suivre son talent dans la Conversation, aussi-bien qu'en écrivant, dit fort bien M. l'abbé *Trublet* ; se renfermer dans les bornes de ce qu'on sçait, & ne parler de ce qu'on ne sçait pas, que pour s'en instruire. Cette règle est très-importante : on ne sçauroit y manquer, sans tomber dans le ridicule ; & néanmoins on y manque souvent. On veut parler de guerre & de politique, & on ne sçait que les belles-lettres. On n'est capable que de raisonner, on n'est bon que pour le sérieux ; on veut pourtant plaisanter, & on plaisante

de la plus mauvaise grace du monde. C'est ainsi qu'un homme de mérite paroît quelquefois un impertinent, & que l'homme illustre, comme dit M. de la Bruyere, parle comme un sot.

CONVERSION : figure de rhétorique, qui consiste à terminer les divers membres d'une période par les mêmes tours, comme dans cet endroit de *Cicéron* : *Doletis tres exercitus, P. C. interfectos? Interfecit Antonius. Desideratis clarissimos cives? Eos vobis eripuit Antonius. Autoritas hujus ordinis (senatûs) afflictâ est? Afflixit Antonius.*

On appelle encore, en rhétorique, *Conversion*, l'art de rétorquer un argument contre son adversaire, ou de le montrer par des côtés opposés, en changeant le sujet en attribut, & l'attribut en sujet. Il y a aussi des *Conversions* d'argument d'une figure à une autre, & des propositions générales aux particulières. Voyez ARGUMENT.

CORRECT : ce terme désigne une des qualités du style. La correction consiste dans l'observation scrupuleuse des règles de la grammaire. Un Ecrivain très-correct, dit M. *Diderot*, est presque nécessairement froid : il me semble du moins qu'il y a un grand nombre d'occasions où l'on n'a de la chaleur qu'aux dépens des règles minutieuses de la syntaxe ; règles qu'il faut bien se garder de mépriser par cette raison ; car elles sont ordinairement fondées sur une dialectique très-fine & très-solide ; & , pour un endroit qui seroit gâté par leur observation rigoureuse, & où l'Auteur qui a du goût,

sont bien qu'il faut les négliger, il y en a mille où cette observation distingue celui qui sçait écrire & penser, de celui qui croit le sçavoir. En un mot, on ne doit passer à un Auteur de pécher contre la correction du style, que lorsqu'il y a plus à gagner qu'à perdre.

Il ne faut pas confondre la correction avec l'exactitude; celle-ci tombe sur les faits & les choses; l'autre, sur les mots. Ce qui est écrit exactement dans une langue, rendu fidèlement, est exact dans toutes les langues. Il n'en est pas de même de ce qui est correct: l'Auteur, qui a écrit le plus correctement, pourroit être très-incorrect, traduit mot à mot de sa langue dans une autre. L'exactitude naît de la vérité qui est une, & absolue; la correction naît des règles de convention & variables. *Voyez* PURETÉ. DICTION. ÉLOCUTION.

CORRECTION: on donne ce nom à une figure de rhétorique, qui consiste à rétracter ou expliquer une pensée qu'on vient de proposer, & que les auditeurs ou les lecteurs pourroient avoir mal prise. Cette figure est très-propre à fixer ou à reveiller leur attention. *M. Bossuet* en a fait usage dans cet endroit de l'Oraison funébre de la duchesse d'Orléans. « Non, après ce que nous venons » de voir, la santé n'est qu'un nom, la vie » qu'un songe; la gloire n'est qu'une apparence: les graces & les plaisirs ne sont » qu'un dangereux amusement. Tout est » vain en nous, excepté le sincere aveu » que nous faisons devant Dieu de notre » vanité... Mais dis-je la vérité? L'homme

» que Dieu a fait à son image, n'est-il qu'une
 » ombre ? Ce que *Jesus-Christ* est venu
 » chercher du ciel en terre ; ce qu'il a cru
 » pouvoir , sans se ravilir , acheter de tout
 » son sang , n'est-ce qu'un rien ? Recon-
 » noissons notre erreur.... Il ne faut pas
 » permettre à l'homme de se mépriser tout
 » entier, de peur que , croyant avec les im-
 » pies que notre vie est un jeu où régné le
 » hazard , il ne marche sans règle & sans
 » conduite au gré de ses aveugles desirs. »

Nous donnerons un autre exemple de cette figure: le voici ; il est tiré de l'Oraison de *Cicéron* , pour *Murena*... *Atque hæc cives , cives inquam , si hoc nomine eos appellari fas est , qui hæc de patriâ suâ cogitant.*

Il y a une autre sorte de Correction par laquelle , loin de rétracter une pensée , on la rappelle de nouveau pour la confirmer davantage , la présenter avec plus de force & de véhémence , comme si on n'en avoit pas d'abord assez dit. Telles sont ces paroles de *Jesus-Christ* , touchant son Précurseur :

Qu'étes-vous donc allés voir ? Un prophete ! Math.
Oui , certes , je vous le dis , & plus qu'un c. xj.
prophete. v. 9.

Ces sortes de figures embellissent le discours , mais il faut en user sobrement ; car elles le rendent fastidieux & insupportable , quand elles sont trop multipliées. On ne doit s'en servir que lorsqu'on veut réveiller l'attention de l'auditeur ou du lecteur. Voyez

FIGURES.
 COUP DE THÉÂTRE. Voyez au mot COMÉDIE l'article *Des Surprises* , ou *Coups de théâtre*.

COUPE : ce mot sert principalement à exprimer l'arrangement des diverses parties qui composent un poëme dramatique-lyrique. Quand cet arrangement est bien fait , la Coupe est bonne ; mais elle est mauvaise , quand le poëme est mal présenté , mal conduit. La Coupe est proprement le secret de l'art , & l'écueil ordinaire de presque tous les Auteurs qui ont tenté de se montrer sur le théâtre lyrique.

Un opéra paroît fort peu de chose à la première inspection. Dans le meilleur de ces sortes d'ouvrages , on voit tant de choses qui semblent communes ; la passion est si peu poussée dans les tragédies lyriques ; les détails sont si courts dans les ballets ; quelques madrigaux dans les divertissemens ; un char qui porte une divinité ; une baguette qui fait changer un désert en un palais magnifique ; des danses amenées bien ou mal ; des dénouemens sans vraisemblance ; une contexture , en apparence , sèche ; certains mots plus sonores que les autres , & qui reviennent toujours : voilà à quoi l'on croit que se bornent la charpente & l'ensemble d'un opéra. On s'embarque plein de cette erreur , sur cette mer qu'on juge aussi tranquille que celles qu'on voit peintes sur ce théâtre : on y vogue avec une réputation déjà commencée , ou établie par d'autres ouvrages décidés d'un genre plus difficile ; mais à peine a-t-on quitté la rive , que les vents grondent , la mer s'agite , le vaisseau se brise ou échoue , & le pilote perd la tête & se noie.

Il faut couper un opéra bien différem-

ment des autres ouvrages dramatiques. *Quinault* a coupé tous ses poèmes pour la grande déclamation : il ne pouvoit pas avoir alors une autre méthode, parce qu'il n'avoit que des sujets propres à la déclamation ; que d'ailleurs on connoissoit à peine la danse, de son tems, & qu'elle n'occupoit qu'une très-petite partie de la représentation.

Quinault, en coupant ainsi tous ses opéra, avoit eu une raison décisive ; mais ceux qui l'ont suivi, avoient un motif aussi fort que lui pour prendre une Coupe contraire. La danse naissoit à peine de son tems ; & il avoit pressenti qu'elle seroit un des principaux agrémens du genre qu'il avoit créé. Mais comme elle étoit encore à son enfance, & que le chant avoit fait de plus grands progrès ; que *Lulli* se contentoit de former ses divertissemens de deux airs de violons, de trois tout au plus, quelquefois même d'un seul ; qu'il falloit cependant remplir le tems ordinaire de la représentation, *Quinault* coupoit ses poèmes de façon que la déclamation suffît presque seule à la durée de son spectacle : trois quarts d'heures à-peu-près étoient remplis par les divertissemens ; le reste devoit être rempli par la scène.

Quinault étoit donc restreint à couper ses poèmes de façon que le chant de la déclamation remplît l'espace d'environ deux heures & demie ; mais à mesure qu'on a trouvé des chants nouveaux, que l'exécution a fait des progrès, qu'on a imaginé des danses brillantes, que cette partie du spectacle s'est

accrue ; depuis enfin que le ballet a été imaginé & goûté , toutes les fois qu'on a vu un grand opéra nouveau coupé , comme ceux de *Quinault* , (& tous les Auteurs qui sont venus après lui , auroient cru faire un crime de prendre une autre Coupe que la sienne ,) quelque bonne qu'ait été la musique , & quelque élégance qu'on ait répandu dans le poëme , le public a trouvé du froid , de la langueur , de l'ennui. Les opéra même de *Quinault* , malgré leur réputation , ont fait peu-à-peu la même impression ; & il a fallu en venir à des expédiens , pour rendre agréable la représentation de ces ouvrages immortels. Tout cela est arrivé par degrés , & d'une façon presque insensible , parce que la danse & l'exécution ont fait leurs progrès de cette manière.

Les Auteurs qui sont venus après *Quinault* , n'ont point senti ces différens progrès ; mais ils ne sont point excusables de ne les avoir pas apperçus : ils auroient atteint à la perfection de l'art , en coupant leurs ouvrages sur cette découverte.

La Mothe , qui a créé le ballet , est le seul qui ait vu changement , dans le tems même qu'il étoit le moins sensible : il en a profité en homme d'esprit dans son *Europe galante* , dans *Iffé* , & dans *Le Carnaval & la Folie* ; trois genres qu'il a créés en homme de génie. On ne conçoit pas comment , après un vol pareil vers la perfection , il a pu retomber dans l'imitation servile. Tous ses autres ouvrages lyriques sont coupés sur l'ancien patron ; & on sçait la différence que l'on doit faire de ses meilleurs opéra

de cette dernière espèce, avec les trois dont nous venons de parler.

En réduisant donc les choses à un point fixe qui puisse être utile à l'art, il est démontré, 1^o que la durée d'un opéra doit être la même aujourd'hui, qu'elle l'étoit du tems de *Quinault*; 2^o que les trois heures & un quart de cette durée, qui étoient remplies par deux heures & demie de récitatif, doivent l'être aujourd'hui par les divertissemens, les chœurs, les mouvemens du théâtre, les chants brillans, &c. sans cela l'ennui est sûr, & la chute de l'opéra infaillible. Il ne faut donc que trois quarts d'heure, à-peu-près, de récitatif; par conséquent un opéra doit être coupé aujourd'hui d'une manière toute différente de celle dont *Quinault* s'est servi. Heureux les Auteurs qui, bien convaincus de cette vérité, auront l'art de couper leurs pièces lyriques, comme *Quinault*, s'il vivoit aujourd'hui, les couperoit lui-même! *Voyez* BALLET. MERVEILLEUX. OPÉRA. RÉCITATIF. DECORATION. DIVERTISSEMENT.

COUPLET : c'est le nom que l'on donne dans les vaudevilles & autres chansons, à cette partie du poème qu'on appelle *strophe* dans les odes. Il y a des chansons qui n'ont qu'un seul Couplet; telle est celle-ci :

Je ne changerois pas pour la coupe des Rois

Ce petit verre que tu vois :

Ami, c'est qu'il est fait de la même fougere

Sur laquelle cent fois

J'amusai ma bergere.

Quand les chansons ont plusieurs Couplets, le sens doit être complet à la fin de chacun ; & comme tous les Couplets doivent être chantés sur le même air que le premier, il faut qu'ils aient tous la même mesure de vers, & que leurs rimes soient toujours placées dans le même ordre. *Voyez CHANSON.*

COURONNÉE : c'est le nom qu'on donne à une espece de rime, qui aujourd'hui n'est plus de mise, & qui se fait quand le mot, qui termine la fin du vers, est une partie du mot qui le précède immédiatement dans le même vers. Exemple :

Cl. Ma-
not.

La blanche Colombelle *belle*
Souvent je vais priant, *criant* ;
Mais, dessous la cordelle *d'elle*
Me jette un œil friand, *riant*,
En me consommant & *sommant*.

C'est-là ce qu'on appelle une *rime couronnée* ; c'est la même que celle qu'on nomme *écho*, & que le bon goût a également proscrite. *Voyez ÉCHO.*

CRITIQUE : la Critique est un des moyens les plus utiles pour se former un goût sûr ; elle consiste à sçavoir discerner les beautés & les défauts d'un ouvrage, à les détailler avec précision, & à rendre raison du jugement qu'on en porte. On sent assez que ces qualités exigent un grand fond de connoissances & de réflexions, & que le ton décisif & l'air méprisant, partage ordinaire de la jeunesse & de l'ignorance, n'en peuvent tenir lieu. La première condition

de la Critique est donc d'être censée & judicieuse. Un bon mot, une raillerie ne suffisent pas pour décider du mérite d'un ouvrage : les plus excellens peuvent être tournés en ridicule par certains esprits mal faits, accoutumés à prendre les meilleures choses dans un mauvais sens. Un air de *Rameau*, qui a charmé tout Paris, peut devenir insupportable, dès qu'on affectera de le chanter sur un ton niais, ou de l'adapter à des paroles burlesques. L'esprit veut être éclairé par des raisons & par des principes solides. Quiconque s'érige en censeur, doit donc commencer par acquérir des lumières pour se concilier dans l'esprit des autres, le crédit & l'autorité qu'il prétend s'y fonder. Je dirois volontiers aux jeunes-gens : « Désiez-
» vous de la demangeaison de parler, natu-
» relle à votre âge ; écoutez long-tems : ne
» hazardez jamais des décisions fastueuses ou
» caustiques, lors même que vous êtes évi-
» demment certains de ne vous point trom-
» per ; ne proposez vos raisons que comme
» des doutes & des conjectures : ne les dé-
» fendez point avec opiniâtreté. Si elles
» sont moins solides qu'elles ne vous sem-
» bloient d'abord, reconnoissez-en la foi-
» blesse ou la fausseté, sans faire acheter,
» par une résistance inutile, une victoire
» que vous devez céder aux personnes qui
» les combattent, & qui la remporteront in-
» failliblement. » Par-là, la Critique de-
viendrait sensée, & en même tems mo-
deste ; seconde qualité qui en assure le
fruit.

Les hommes sont jaloux de leurs produc-

tions : ils ont la foiblesse de trembler pour elles. Les censure-t-on avec hauteur ? Leur esprit se roidit, & va même jusqu'à se refuser à l'évidence, dès qu'elle veut leur enlever, comme par force, un consentement qu'ils accorderoient sans peine à des raisons moins péremptoires, proposées d'une manière plus insinuante. Ménage-t-on leur foiblesse ? Pourvu qu'on le fasse délicatement & sans fausse complaisance, ils ouvrent avec plaisir les yeux aux rayons d'une lumière douce, qu'ils se seroient obstinés à fermer au feu des éclairs dont on prétendrait les éblouir : on les gagne, au lieu de les aigrir ; & , loin de s'entêter à défendre une prétendue gloire, ils se persuadent que nous nous intéressons à leur en procurer une plus solide, en leur indiquant leurs fautes & les moyens de s'en corriger, sans affecter de les assujettir brusquement à notre façon de penser. La tyrannie est toujours odieuse.

J'ajoute une troisième condition si nécessaire à la Critique, que sans elle le jugement le plus sensé, dégénère ordinairement en amertume & en fiel ; c'est la politesse. Tout écrit polémique, qui n'en est point assaisonné, devient satire & personnalité. La fameuse querelle de la préférence des anciens sur les modernes, n'en a que trop fourni d'exemples. La passion & le caprice se mirent de la partie ; & l'on se chargea réciproquement de reproches grossiers dans des livres destinés à instruire l'univers, comme si les querelles personnelles de deux François devoient beaucoup influencer sur le jugement qu'on doit faire des beautés &
des

des imperfections d'*Homere* & de *Virgile*. Qu'arrive-t-il dans ces sortes de démêlés ? C'est que les combattans perdent également de vue le point de la question pour s'acharner sur leur adversaire : les spectateurs s'ennuient ; & la vérité n'en est pas mieux éclaircie. Les écrits de madame *Dacier*, contre M. *de la Motte*, ont montré que le sexe sçavant peut avoir toute la grossièreté du pédantisme ; & si M. *de la Motte* n'avoit pas raison dans le fond, (ce que je n'examine point,) il avoit au moins en sa faveur le préjugé de se défendre en philosophe, & d'attaquer avec décence une femme presque furieuse. Je ne vois pas, au reste, de modele de Critique plus parfait, dans le genre dont je parle, que les divers écrits de M. *de Voltaire*, contre le même M. *de la Motte*. L'un & l'autre, en observant les bienséances, ont également fait honneur à leurs lumieres : on admire leur modération ; on loue leur politesse ; & il seroit à souhaiter que l'Auteur de la *Henriade* eût parlé de tous les autres Ecrivains avec la même décence qu'il a jugé M. *de la Motte*.

La Critique qu'on se doit à soi-même, outre un jugement perfectionné par la lecture & par la réflexion, demande une sévérité inflexible aux suggestions de l'amour-propre, toujours prêt à s'admirer, & prompt à parer les coups que la raison veut lui porter. Je n'ignore pas que cette victoire exige des combats longs & fréquens ; mais, dès qu'on s'expose à communiquer ses productions, à donner des ouvrages au public, il faut se rendre à soi-même une justice exacte,

si l'on n'aime mieux être jugé par les autres, avec plus de rigueur :

Boileau. Craignez-vous pour vos vers la censure publique ?
Soyez-vous à vous-même un sévère Critique.

Comme ce Dictionnaire est principalement consacré à l'instruction des jeunes gens, nous allons mettre sous leurs yeux plusieurs morceaux de Critiques littéraires, dont les unes ont pour objet le goût, & les autres le langage. Nous commencerons par un court extrait des réflexions de M. le duc de Nivernois, sur le génie d'*Horace*, de *Despréaux* & de *Rousseau*. C'est un modèle précieux d'excellente Critique. Rien ne contribue autant à former le goût que la lecture réfléchie de ces sortes d'ouvrages.

*Réflexions critiques sur le génie d'Horace,
de Despréaux & de Rousseau.*

M. de
Niver-
nois.

Les ouvrages de *Despréaux* & de *Rousseau*, fondus ensemble, feroient, quant au genre, un *Horace* presque complet. Celui-ci, modèle inimitable jusqu'à eux, en a été imité si soigneusement, qu'il semble, au premier coup d'œil, non seulement leur avoir prêté son goût, mais leur avoir communiqué son génie. Je ne crois pourtant pas qu'il y ait aucune ressemblance dans leurs génies. Ce sont trois hommes à-peu-près de la même taille, vêtus des mêmes habits, & dont les traits ont quelque rapport. On peut s'y méprendre de loin ; mais de près chacun à sa physionomie bien marquée qui le caractérise. A dire le vrai,

le génie différent des langues, le différent goût des nations, peuvent bien entrer dans ce qui distingue les trois poètes. Notre goût méthodique a pros crit l'usage de ce que les anciens nommoient *épisodes*, & nous les nommons *écarts*. (*Voyez ÉCART.*) Peut-être est-ce avec raison que nous nous les sommes interdits; car l'usage en est fort difficile, & l'abus en est fort aisé. On reproche à *Horace* d'en avoir abusé; & l'on pourroit bien reprocher le contraire aux autres. Mais ceci n'est qu'une différence vague & générale: on peut observer des nuances plus fines, & qui sont aussi frappantes, quand on les démêle avec soin. Tout cela se présente naturellement, en jettant les yeux sur les genres où ils se sont exercés, & sur l'empreinte particulière dont chacun les a marqués. *Horace*, par exemple, dont le mérite est de réunir la finesse & le sentiment, feroit tous ses ouvrages des traits les plus flatteurs pour ceux à qui il les adresse. Toutes ses louanges sont pleines de délicatesse, & conservent en même tems un air de naturel & de simplicité, d'où résulte le vrai mérite des louanges qui ne sont flatteuses, que lorsqu'elles paroissent sinceres. Celles qu'*Horace* donne, respirent toujours un air de vérité bien plus précieux que la finesse dont on se pare souvent mal-à-propos. Cette dernière qualité perd son mérite dès qu'on l'apperçoit: aussi *Horace* ne l'emploie-t-il qu'en l'incorporant aux autres; de façon qu'elle en relève le prix sans qu'on puisse démêler qu'elle y entre pour

quelque chose. Il ne marche guère sans elle ; mais il la maîtrise. Il ne veut point l'employer pour éblouir , parce qu'il n'en est pas ébloui lui-même : il s'en sert dans ses louanges pour y assaisonner le respect & la reconnoissance ; sentiment froid , à qui il sçait donner un ton piquant , sans qu'il cesse d'être affectueux : telles sont les louanges qu'il donne à *Auguste*. Il les proportionne aux divers points de vue sous lesquels on pouvoit l'envisager. Tantôt il le loue comme le maître du monde , tantôt comme le protecteur des arts , tantôt comme le défenseur des loix , le fléau des vices , l'ami des vertus. Quelquefois il rassemble tous ces traits dans le même tableau ; & , quelque flateur que soit le pinceau , il conserve au portrait un certain air de fidélité & de ressemblance. Quand il loue ses amis , c'est avec chaleur & avec modestie tout ensemble. Il loue alors comme l'amitié sçait louer. Quand il loue *Mécène* , son ami , mais un ami protecteur & respectable , il exprime le respect & la reconnoissance ; mais il leur fait parler le langage de l'inclination.

Mécène lui donne une petite métairie auprès de Rome. Son étendue & ses revenus étoient fort modiques : il n'y en auroit peut-être pas eu assez pour personne ; mais il y en avoit assez pour *Horace* , à qui non-seulement la médiocrité suffisoit pour être heureux , mais qui ne pouvoit l'être que par elle. Il lui fit alors une ode pour remercier son bienfaiteur , ou plutôt pour lui dire , sans le remercier expressément , que son bienfait

faisoit la douceur de sa vie. Voici deux strophes de cette ode , qui me paroissent avoir un grand mérite :

Un clair ruisseau , de petits bois ,
Une fraîche & tendre prairie ,
Me font un trésor que les Rois
Ne pourroient voir qu'avec envie.
Je préfère l'obscurité ,
Qui suit la médiocrité ,
A l'éclat qui suit la puissance :
Le riche est , au sein des plaisirs ,
Moins heureux par la jouissance ,
Que malheureux par les desirs.

Je n'ai point ces riches habits
Qu'avec orgueil *Plutus* étale :
Ni vin rare , ni mets exquis ,
Ne couvrent ma table frugale :
Mais , dans ma douce pauvreté ,
De la dure nécessité
J'ignore l'affligeante peine ;
Je jouis d'un destin heureux :
Et n'ai-je pas toujours *Mécène* ;
Si je voulois former des vœux ?

Voilà comme *Horace* louoit. C'est une preuve de la facilité merveilleuse de son génie que cette fécondité de pensées , cette variété de tours qui ne lui manquoient jamais , quand il vouloit louer ; & c'est aussi une des nuances les plus marquées qui le distingue d'avec *Rousseau* & *Despréaux*.

Roussseau loue rarement ; il le dit lui-même dans son Epître à *Marot* :

J'ai peu loué. J'eusse mieux fait encor
De louer moins.

Je suis de son avis ; & je trouve que non-seulement il loue rarement , mais rarement bien. Quand je dis *bien* , j'entends par-là un bien proportionné au mérite supérieur qu'il a dans d'autres parties ; un bien qui pût le mettre , de ce côté-là , en parallele avec *Horace* , avec qui il me semble qu'il le soutient à d'autres égards. Il faut pourtant excepter de cette Critique son Ode au prince *Eugene* , où , prenant un essor audacieux , il emploie l'invention la plus riche , & fait éclore du sein des fictions un éloge historique & digne du héros , à qui il l'adresse. Je ne sçauois me refuser le plaisir de transcrire ici les belles strophes qui l'amentent. Je sçais que tout le monde les a sous les yeux ; mais je m'affure que ceux qui ont le bon esprit de les sçavoir par cœur , seront bien-aîsés de les trouver encore ici :

Ce vieillard qui , d'un vol agile ,
Fuit sans jamais être arrêté ,
Le Tems , cette image mobile
De l'immobile éternité ,
A peine du sein des ténèbres
Fait éclore les faits célèbres ;
Qu'il les replonge dans la nuit.
Auteur de tout ce qui doit être ,
Il détruit tout ce qu'il fait naître ,
A mesure qu'il le produit.

Mais la Déesse de mémoire ,
Favorable aux noms éclatans ,
Soulève l'équitable Histoire
Contre l'iniquité du Tems ;
Et, dans le registre des âges ,
Consacrant les nobles images
Que la Gloire lui vient offrir ,
Sans cesse en cet auguste livre
Notre souvenir voit revivre
Ce que nos yeux ont vu périr.

C'est-là que sa main immortelle ,
Mieux que la Déesse aux cent voix ,
Sçaura, dans un tableau fidèle ,
Immortaliser tes exploits.
L'Avenir, faisant son étude
De cette vaste multitude
D'incroyables événemens ,
Dans leurs vérités authentiques ,
Des fables les plus phantastiques
Retrouvera les fondemens.

Tous ces traits incompréhensibles ;
Par les fictions ennoblis ,
Dans l'ordre des choses possibles
Par-là se verront rétablis.
Chez nos neveux moins incrédules ;
Les vrais *Césars*, les faux *Hercules*
Seront mis en même degré ;
Et tout ce qu'on dit à leur gloire ,
Et qu'on admire sans le croire ,
Sera cru sans être admiré.

Je ne sçais rien de plus beau dans notre

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille & lent,
Promenoient dans Paris le Monarque indolent :
Ce doux siècle n'est plus; le Ciel impitoyable
A placé sur le trône un Prince infatigable.
Il brave mes douceurs; il est sourd à ma voix :
Tous les jours il m'éveille au bruit de ses exploits.
Rien ne peut arrêter sa vigilante audace :
L'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glace.
Je me fatiguerois à retracer le cours
Des outrages cruels qu'il me fait tous les jours.

Cet tour de flatterie me paroît bien heureux ;
& il n'est pas le seul de cette espece , que
Despréaux ait mis en usage dans l'Épître
au Roi, qui commence par ce vers :

Grand Roi, cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire

L'artifice qu'il emploie pour prodiguer un
encens détourné, est fort ingénieux.....
On ne sçauroit lui reprocher aucun des dé-
fauts que sa Critique reproché aux autres : à
cela près, ses satyres ne me paroissent avoir
rien de commun avec celles d'*Horace*. Ce
n'est pas qu'en bien des endroits les unes
ne soient imitées, & souvent traduites des
autres ; mais il est bien différent de traduire
un poëte, ou de lui ressembler. L'un est
l'ouvrage de l'art : on traduit avec du tra-
vail, de l'application & de la constance ;
l'autre ne sçauroit être que l'ouvrage de la
nature : il faut avoir la même tournure de
génie qu'un homme pour lui ressembler ;
c'est de-là que résulte la différence qui dis-
tingue nos deux Satyriques. Le latin porte

une lumière philosophique sur les mœurs de son tems : il peint le Vice & la Vertu, & les colore avec les nuances les plus justes & les plus propres à inspirer l'amour de l'un & l'horreur de l'autre. C'est-là son but : il ne fait qu'effleurer les fots Ecrivains de son tems. Ce n'est pas contr'eux qu'il veut écrire : tant pis pour ceux qui se trouvent sur son passage ; il ne va pas les chercher.... Le corps de ses satyres forme une galerie de tableaux. Celles du Poëte François ne sont, à proprement parler, qu'un Recueil d'observations littéraires : il n'en veut qu'aux mauvais Poëtes ; il les attaque avec audace ; il les poursuit avec acharnement. Ce qui n'est qu'un jeu pour *Horace*, & une espece d'épisode qui le délasse de la philosophie, est l'affaire essentielle de *Despréaux*, qui, au contraire, ne philosophe qu'en passant ; & alors, quelle prodigieuse différence entr'eux ! *Boileau* prêche la raison ; *Horace* la fait parler, la fait voir. Le François montre de la justesse & de la solidité ; l'autre les cache & ne laisse voir que l'agrément.....

Despréaux a fait des vers admirables, des Critiques excellentes : il a donné des leçons raisonnables. Il a employé très-heureusement les pensées d'*Horace*. Je confonds ici, pour abrégér, les Satyres de *Boileau*, avec ses Epîtres morales. On y trouve par tout un Poëte, maître de son art, un Ecrivain judicieux, un homme d'un goût sûr & d'une morale saine. Mais, à côté de tant d'admirables qualités, on entrevoit souvent un peu de stérilité, de sécheresse, & une certaine raison pesante & triste, qui cherche à con-

vaincre plutôt qu'à persuader. *Horace*, dans les ouvrages du même genre, est en même tems sublime & familier, noble & simple; lumineux, clair & concis : sa raison est aimable, & son goût fin. Le François est un philosophe qui versifie; le Latin est un Poète qui philosophe. Ecoutons le juste & bel éloge que *Rousseau* en fait dans son Epître aux Muses :

Le seul *Horace* en tous genres excelle ;
De Cythérée exalte les faveurs ;
Chante les Dieux, les Héros, les Buveurs ;
Des sots Auteurs berne les vers ineptes ,
Nous instruisant par gracieux préceptes ,
Et par sermons de joie antidorés.

Voilà *Horace* tel qu'il est. Voilà aussi *Rousseau*, quant aux ouvrages, mais non pas quant à la maniere. Sa poésie lyrique est d'une élégance admirable ; ses images sont poétiques, & parfaitement rendues ; mais je ne sçais s'il ne se livre pas trop au plaisir de faire des beaux vers. L'amour de la rime l'emporte, ou du moins c'est à cela que j'attribue quelques longueurs, quelques répétitions, quelques lieux communs qui ne laissent pas de se trouver assez souvent dans ses Odes. Plus sage & plus exact qu'*Horace*, son pinceau est plus léché ; ses couleurs sont plus empâtées ; ses ouvrages sont plus finis. Mais ce premier trait, cette première pensée du peintre, qu'un coup de pinceau transmet à la toile & qui la fait parler ; ces hardiesses d'enthousiasme que la correction affoiblirait, qui donnent la

vie au tableau, & qui le rendent la chose même, se rencontrent rarement chez lui.

Voilà le genre de beautés qui fourmillent chez *Horace*, & qui le caractérisent. Souvent il ne dit qu'un mot; mais chaque mot est une chose, chaque chose est une pensée ou une image. Il semble n'écrire que pour peindre ou pour penser. *Rousseau* ne pense, & ne peint que pour écrire; quelquefois même il lui arrive de s'occuper de cette troisième chose aux dépens des deux autres. Il est juste d'en accuser notre langue un peu sèche, & dont le goût, asservi à la méthode, croit que la clarté ne consiste que dans l'ordre apparent.... Si toutes ses odes ressembloient à celle qu'il a faite sur la naissance du duc de *Bretagne*, il seroit bien difficile de ne pas confondre son mérite avec celui d'*Horace*. Cette ode me paroît un chef-d'œuvre, qui ne laisse rien à désirer. La variété, la noblesse, la richesse des tours & des expressions y répand ces beautés qu'on admire chez *Horace*, & qu'on souhaite ailleurs; point de liaisons traînantes, point de répétitions, point de lieux communs: le lecteur n'y trouve que des fleurs à cueillir, des pierres précieuses à amasser; & toutes ces richesses sont enchâssées avec un art infini par le secours mélodieux des rimes qui sans doute embellissent notre poésie, quand elles ne la défigurent pas....

Un autre talent, qui met un grand prix aux ouvrages de *Rousseau*, est celui de choisir heureusement ses expressions: chaque mot est à sa place; & celui qu'il emploie est presque toujours celui qu'il falloit.

Voilà peut-être le seul point de ressemblance entre *Horace* & lui : aussi les Epîtres du second me paroissent avoir assez d'analogie avec celles du premier. *Horace* se sert d'une tournure de vers aisée, & dont le ton familier supplée à l'harmonie, & joint les graces vives de la prose à la vive précision de la poésie. *Rousseau* a employé une mesure de vers peu estimée chez nous avant lui, & inconnue dans le genre d'ouvrage où il l'a portée. Il y rassemble les graces de *Marot* & de *La Fontaine* : il les épure & les ennoblit quand il faut ; & cachant un travail profond sous l'air agréable d'une liberté élégante, il réunit dans ses vers la clarté, l'aisance, la noblesse & la naïveté ; égaie sa philosophie par des images : il ne crie pas si haut que *Despréaux* ; mais il se fait mieux entendre ; il ne déclame pas, il ne prêche pas : il raisonne, il parle, il peint. Voilà ce qu'a fait *Horace* ; aussi leur maniere de philosopher se ressemble assez. Mais il ne faut pas s'y tromper ; ils ne se ressemblent que dans la maniere ; le fond est absolument différent : ils ne voient pas les mêmes objets sous les mêmes faces.

La morale d'*Horace* respire par-tout la gaieté, la tranquillité de l'ame, & une certaine quiétude qui ne se rencontre qu'avec des passions douces, & qui forme l'homme de plaisir raisonnable, & l'homme vertueux aimable ; en un mot, l'Epicurien sage, le philosophe de bonne foi ; l'homme heureux. *Rousseau* n'a point de philosophie dans l'esprit : il s'en pare presque toujours ; & celle qu'il emprunte est âcre, mordante, cyni-

que : de-là ce fiel dont ses plaisanteries & ses préceptes sont imbibés. *Horace* a bien quelquefois des railleries piquantes ; mais ce n'est qu'un grain de sel de trop qui semble être tombé par mégarde. *Rousseau*, accusé d'ennemis, taxé d'une conduite odieuse, poursuit avec acharnement ses accusateurs : jaloux de sa réputation, il se venge de l'avoir perdue, plutôt qu'il ne réussit à la recouvrer : il traite avec le genre humain en récriminant ; & sa causticité naturelle, aigrie par son malheur, lui inspire une âcreté qui fait ressembler ses ouvrages plutôt à un libelle qu'à une apologie. Il est vrai que la position de ces deux Poètes a été bien différente. *Horace* chéri de ses concitoyens, aimé du maître du monde, avoit autant d'amis & de protecteurs qu'il y avoit d'honnêtes gens à Rome : il lui étoit bien difficile d'être de mauvaise humeur. *Rousseau*, martyr malheureux de la prévention, ou exemple célèbre d'une justice sévère, a passé la moitié de sa vie dans le trouble, & l'autre dans le désespoir. L'enjouement ne marche guère en si mauvaise compagnie ; mais le malheur ne change pas le caractère des hommes : il le développe, il en découvre les défauts que la bonne fortune cacheoit ; mais il ne fait que les découvrir, & il ne les fait pas naître. *Ovide*, plus malheureux que *Rousseau*, n'a jamais connu la causticité.....

Les ouvrages d'*Horace* sont faciles, & empreints d'un certain caractère de paresse qui ne semble éveillée que par le sentiment. *Despréaux* & *Rousseau*, remplis d'excellentes qualités, étoient bien loin de celles-là.

L'esprit du premier répand l'aigreur ; le cœur du second distille le fiel. *Despréaux*, Critique farouche & opiniâtre, est presque toujours de mauvaise humeur ; *Rousseau* venimeux par sa propre nature, s'il est permis de parler ainsi, & envenimé par ses malheurs, est un ennemi toujours armé. Ce sont deux linxs affamés, prompts à apercevoir & à saisir leur proie. Je ne crois pas que ni l'un ni l'autre ait jamais été amoureux.... La tendresse & la galanterie ne sont pas de leur domaine. Il y a cependant quelques Epigrammes & quelques Contes du dernier, qui sont marqués au coin de ces deux qualités aimables. Il faut prendre garde ici à une chose ; c'est qu'il y a dans ces petits ouvrages deux mérites d'un genre différent. Il y a la pensée ou le sentiment, qui conclut & qui constate l'épigramme ; & il y a la manière d'amener cette pensée. Ce dernier talent doit se rapporter à l'art de conter, & *Rousseau* le possédoit à merveille : il y eût été le maître d'*Horace*.... Pas un mot qui ne soit où il doit être ; pas un de manque, pas un de trop. Il semble que celui qu'il emploie en rime, ait été inventé pour le mettre à la fin du vers où il le place. Rien ne languit, tout marche, tout tend à la fin ; & jamais il ne blesse cette unité précieuse d'où résulte la vraie beauté des ouvrages d'esprit. Voilà le mérite de sa manière ; & celui-là n'est fondé que sur le jugement sain, le goût juste & l'artifice judicieux de l'Auteur. Le mérite de la pensée, au contraire, tient uniquement au sentiment qu'elle exprime, Quand cette pensée est fine,

quand elle est naturelle, quand elle est délicate, quand elle est tendre, quand elle est passionnée, quand elle est galante, elle a le mérite de la finesse, du naturel, de la délicatesse, de la tendresse, de la passion, de la galanterie : or, pour faire une douzaine d'épigrammes tendres & galantes, il ne faut qu'une douzaine de pensées de ce genre. Je conviens que pour en trouver seulement une, il faut avoir les parties d'où elle résulte....

Rousseau manquoit de sentiment : je ne veux pas dire qu'il ne sentoît point ; mais il n'avoit qu'une façon de sentir. Tous les sentimens n'étoient point de son ressort ; &, comme il s'est exercé sur toute sorte de sujets, on sent quelquefois ce vuide dans ses ouvrages. Ses cantiques qui sont admirables, pleins d'idées, de tours, d'expressions, d'images sublimes, deviennent froids, quand il y faut parler le langage affectueux. Tant que *Rousseau* veut peindre le Maître, le Créateur du monde, le Dieu des armées, le fléau des méchans, son pinceau est d'une hardiesse & d'une noblesse inimitables. Mais faut-il peindre un Dieu, pere & ami des hommes ? faut-il lui adresser l'hommage du cœur ? *Rousseau* ne trouve plus rien chez lui, & se sert mal-adroitement de ce qu'il emprunte.

Horace parloit à ses dieux, sur un ton différent. Les images riantes, les sentimens affectueux ne lui coûtent pas plus que les traits pathétiques, & les idées majestueuses. Il semble le meilleur ami de ses dieux ; c'est *M. de Fénelon*. *Horace* est plein de sentiment :
il

il le porte par-tout. C'est le caractère distinct de tous ses ouvrages ; & c'est un mérite qui manque souvent à *Roussseau*, & plus encore à *Despréaux*. Celui-ci réunissoit le goût , la raison , & une connoissance infinie de sa langue & de son art. Tout cela en a fait un Versificateur excellent, un Ecrivain admirable ; un peu plus de sentiment en auroit fait un Poète achevé..... Il ne parle qu'à l'esprit & à la raison , parce qu'il n'a que de la raison & de l'esprit. Il leur parle à merveille ; & quand il trouve l'occasion rare de saisir une matiere où cela suffise , il est tout-à-fait admirable. Il n'en faut pas d'autre preuve que son Art poétique ; ouvrage dont le genre unique est précisément à son unisson. Il y joint la vérité des images à la solidité des préceptes. Il égaie le style didactique par des portraits & des comparaisons. Tout y est sage & ingénieux, juste & fin à la fois. Bien des gens semblent vouloir le regarder comme une compilation de l'Art poétique d'*Horace*. Je ne sçais si c'est mauvais goût ou mauvaise foi ; mais il me semble nécessaire que l'un ou l'autre ait enfanté cette opinion. Parmi environ douze cens vers , qui composent l'Art poétique de *Despréaux* , il y en a peut-être une cinquantaine d'empruntés ou de traduits, si l'on veut, d'*Horace*. *Le Tasse* en a pris , à proportion , bien davantage chez *Virgile* , sans qu'on l'ait accusé d'avoir compilé l'Eneïde. D'ailleurs , ce n'est pas en cela que consiste la vraie ressemblance des ouvrages : c'est dans leurs proportions ; c'est

dans leur emplacement qu'elle se trouveroit ; mais rien de tout cela n'est pareil chez nos deux Poètes.....

Rousseau ne manque pas de coloris ; mais sa maniere n'est pas universelle. Il est parfait dans la sienne ; mais, dès qu'il en sort, son pinceau n'est plus le même. Il n'a qu'un cercle d'idées, dont il tire un parti prodigieux ; mais, en les déguisant, il ne les multiplie point. C'est un excellent peintre de portraits : il ne voit pourtant pas la nature en beau ; & il la peint comme il la voit, avec une force & une hardiesse extrêmes. *Despréaux* manquoit de coloris ; c'est un excellent graveur : ses estampes sont bien dessinées, ses figures sont bien distinctes, son ordonnance est parfaite ; mais l'illusion des couleurs n'y est pas. *Horace* a toutes les manieres & tous les tons des couleurs. Mais, livré à un génie ardent, qui le maîtrisoit peut-être quelquefois, son ordonnance n'étoit pas toujours aussi parfaite que son dessein & son coloris. *Despréaux* manque de sentiment. *Rousseau* en manque aussi à certains égards. Tous deux n'abondent pas assez d'idées. Ils sont plus réguliers, plus exacts, souvent moins nobles, moins fins, & moins vifs, mais toujours plus arrangés qu'*Horace*, qui n'a pas assez d'économie, & qui manque de méthode, ou qui la sacrifie à la variété, dont la fécondité de son génie le rendoit maître.

Que d'esprit ! que de goût ! que de justesse dans ces réflexions ! Outre ces quali-

rés, il faut encore, pour faire une bonne Critique, être sans envie & sans préjugés; s'attacher moins à briller qu'à instruire; se faire une loi indispensable de découvrir les beautés autant que les défauts de l'Auteur, ou de l'ouvrage que l'on juge; & c'est ce qu'on trouve dans les réflexions sur le génie d'*Horace*, de *Despréaux* & de *Rousseau*. Tout y est marqué au coin du bon goût & de la vérité; aussi regarde-t-on cet ouvrage comme un morceau précieux de notre littérature.

Voici une Critique des *Satyres* & des *Epîtres* de *Despréaux* où l'on entre dans un détail propre à faire connoître les bons & les mauvais morceaux de ce grand Poète. Les ouvrages médiocres ne méritent pas notre attention; il n'y a que les excellens, ou du moins les bons, qui doivent exercer la Critique.

Critique des Satyres de Despréaux.

Je regarde *Despréaux* comme un de nos meilleurs Poètes pour la beauté de sa versification: rien de plus fini, &, en même tems, rien de plus aisé que ses vers. Mais ses ouvrages ne sont pas tous de la même force. Des douze *Satyres* qu'il a composées, les deux dernières se sentent de l'âge où il les a faites; le tour & les figures en sont forcées, & le style en est languissant. Dans la onzième, (qui est sur l'Honneur,) il s'écarte de son sujet pour répéter d'une manière foible ce qu'il avoit dit du *Vrai*, dans sa

neuvieme Epître , avec tant d'énergie. Il emploie des comparaisons usées , telles que celles-ci :

Le monde , à mon avis , est comme un grand théâtre , &c. . . .

Car , d'un dévot souvent au chrétien véritable ;
La distance est deux fois plus longue , à mon avis ,
Que du Pole antartique au détroit de Davis.

La distance d'un lieu à un autre n'a rien de commun avec la différence des caracteres : cette expression est burlesque & puérile. La longue allégorie , qui termine la pièce , acheve de la rendre ennuyeuse , & peu digne de l'Auteur qu'on n'y sçauroit reconnoître.

On peut dire la même chose de la douzieme Satyre , dont les vers sont encore moins coulans. Ces deux pièces font sentir combien l'âge avoit fait baisser l'esprit de *Despréaux*. Quoiqu'on y trouve encore du bon sens , on n'y voit rien de cette justesse & de cette précision qui caractérise les ouvrages qu'il a composés , étant plus jeune.

La Satyre contre les Femmes tient , pour ainsi dire , le milieu entre les pièces excellentes , & les ouvrages médiocres de ce Poëte. Elle est inférieure aux satyres qui la précédent ; la poésie en est moins exacte , le style moins noble , & la narration plus confuse. Quelques portraits sont chargés de circonstances étrangères au sujet , tels que ceux de la Dévote , de la Coquette & de l'Avare : ce dernier sur-tout donne dans l'excès par cette longue histoire hors de place ,

& d'un style trivial & bas, depuis ce vers :

Mais, pour bien mettre ici leur crasse en tout son
lustre,

Il faut, &c.

A ces défauts près, la pièce a des beautés qui la mettent au-dessus des deux autres qui la suivent. Il y a quantité de traits hardis : la plupart des transitions sont heureuses ; & l'on y trouve des pensées & des sentimens qui sont dignes de l'Auteur.

Les autres Satyres de *Despréaux* découvrent mieux son génie & son caractère, & le font voir tel qu'il est ; ami du vrai, connoissant la nature dont il suit la simplicité ; ennemi déclaré du vice & du mauvais goût, il attaque l'un avec force, & l'autre avec discernement, sans sortir des bornes de la modestie & de la retenue. Il y a pourtant de la différence entre ces pièces. La première, la quatrième, la cinquième & la sixième ne sont pas du prix de la seconde, de la troisième & de la septième, qui paroissent plus originales, & où l'art se découvre moins, quoiqu'elles soient plus travaillées. La première a beaucoup de vivacité & de feu : le projet qui en est ingénieux, est tiré de *Juvenal*. L'exécution ne le cède point à celle du Poète Latin, & paroît même plus diversifiée. Je ne sçais pourquoi *Boileau* a voulu ajouter à la fin le portrait d'un athée, qui n'est point amené à propos ; il auroit mieux fait de finir par ce vers :

Où tout me choque enfin ; où, je n'ose parler.

La pièce n'y auroit rien perdu, & la chute en étoit plus belle.

La seconde, adressée à *Moliere*, est un modele de bon sens & de régularité; tout y est juste & suivi. Cette satire peut aller de pair avec les plus belles d'*Horace*, aussi-bien que la troisième, qui est plus remarquable par l'enjouement. Le ridicule dans celle-ci est découvert d'une manière vive & délicate. Il me semble que la Satyre d'*Horace*, qui traite le même sujet, ne l'égale pas en beauté. La quatrième & la cinquième de *Despréaux* sont les moindres des neuf premières: l'art y paroît, & les imitations sont trop sensibles; le style en est plus rude & moins suivi, & les pensées moins liées entr'elles. Quoique la sixième n'ait pas beaucoup de force, la simplicité du style & de la versification lui donnent beaucoup de mérite: tout y est pris du fond du sujet, & présente une image sensible de l'embarras qu'il veut décrire. On a mal critiqué cette Satyre. On dit que *Boileau* devoit s'en prendre au luxe & non pas au bruit que font les ouvriers, les cloches & les animaux. Si le Poëte avoit voulu parler des causes de l'embarras qui se trouve dans une grande ville, le luxe y auroit pu entrer; mais il ne s'agissoit que de faire voir la cause de sa mauvaise humeur sur les incommodités qu'il trouvoit à Paris, & dont il n'avoit pas les moyens de se garantir par un équipage & par une maison éloignée du bruit.

Il y a une grande conformité pour le style & pour le tour des pensées, entre la

seconde & la septieme satyre : encore que le sujet de celle-ci soit imité d'*Horace*, elle est traitée d'une maniere si différente & si nouvelle, qu'elle ne perd rien, pour cela, de son mérite. Deux Auteurs qui écrivent dans le même genre, peuvent se rencontrer souvent ; alors ce n'est pas au plus ancien qu'il faut donner la préférence, mais à celui qui met la chose dans un plus beau jour, & qui la fait mieux sentir.

Despréaux, dans sa jeunesse, avoit l'esprit rempli de la lecture d'*Horace* & de *Juvenal* : son talent qui le portoit au même genre d'écrire, fit apparemment qu'il s'appliqua à les suivre scrupuleusement ; jusqu'à ce que, reconnoissant ses propres forces, il se livra à son génie qu'il suivit avec tant de succès. C'est ainsi qu'un jeune peintre qui se sent de la disposition, s'attache aux ouvrages des grands maîtres, dont il n'ose encore s'écarter : il en tire ses attitudes & ses ordonnances, jusqu'à ce que s'étant formé le goût par l'expérience & par l'exercice, il prend la nature pour modele & pour guide, & atteint par-là ses maîtres, & quelquefois les surpasse.

Dans quelques-unes des satyres de *Despréaux*, telles que la premiere, la quatrieme & la cinquieme, il y a des traits entièrement imités ; ce sont de belles copies qui le laissent fort au-dessous de ses modeles : dans les autres, il suit seulement leur maniere, par de nouveaux tours & de nouvelles pensées ; alors il marche à-peu-près leur égal. Mais, lorsqu'il prend entièrement l'effort, & qu'il les quitte pour la nature, on est tenté

de lui donner la préférence. Sa huitieme & sa neuvieme le disputent à tout ce que les anciens ont composé dans ce genre : ce sont, pour ainsi dire, deux chefs-d'œuvre complets, soutenus d'un bout à l'autre par la justesse du raisonnement, par la pureté & par l'élégance du style, par la force & par la délicatesse des pensées ; & enfin par l'harmonie des vers, aussi frappés qu'il s'en fera jamais en notre langue.

Je trouve cependant une chose à dire dans ces quatre vers de la huitieme :

Qu'est-ce que la sagesse ? Une égalité d'ame
Que rien ne peut troubler, qu'aucun desir n'en-
flâme ;

Qui marche, en ses conseils, à pas plus mesurés ;
Qu'un doyen au palais ne monte les degrés.

Les deux premiers vers donnent une belle idée de la sagesse ; mais les deux autres la rendent burlesque, en comparant la prudence à la démarche compassée d'un homme ridiculement grave. L'auteur auroit dû corriger ce défaut, qui me paroît considérable.

Si l'on compare ces deux satyres aux deux dernieres sur l'*Honneur* & sur l'*Equivoque*, on trouvera une différence extrême entre la composition de *Despréaux*, à l'âge de trente ans, ou à l'âge de soixante. Pour en donner une idée, je m'arrête à un seul trait qui est répété dans la huitieme & dans la douzieme, au sujet des fausses divinités des Egyptiens. Voici comme il s'exprime dans la premiere :

Non : mais cent fois la bête a vu l'homme hypo-
condre

Adorer le métal que lui-même fit fondre ;

A vu, dans un pays, les timides Mortels
Trembler aux pieds d'un finge affis sur leurs autels;
Et, sur les bords du Nil, les peuples imbéciles,
L'encensoir à la main, chercher les crocodiles.

Et dans la douzieme :

L'art se tailla des dieux d'or, d'argent & de cuivre;
Et l'artisan lui-même, humblement prosterné,
Aux pieds d'un vain métal par sa main façonné;
Lui demanda les biens, la santé, la sagesse.
Le monde fut rempli de dieux de toute espece.
On vit le peuple fou qui du Nil boit les eaux,
Adorer les serpens, les poissons, les oiseaux;
Aux chiens, aux chats, aux boucs offrir des sa-
crifices;
Conjurer l'ail, l'oignon, d'être à ses vœux pro-
pices;
Et croire follement maîtres de ses destins,
Ces dieux nés du fumier porté dans ses jardins.

Despréaux, selon son commentateur,
s'applaudissoit d'avoir dit deux fois la même
chose sans s'être copié; mais la maniere
dont il s'exprime la dernière fois est si foible,
qu'elle ne peut être comparée à la première,
qui est aussi vive & aussi noble qu'elle puisse
être. C'est ainsi que l'âge, qui fait baisser
l'esprit, affoiblit aussi le jugement.

Les ennemis & les envieux de *Despréaux*
(& il en a eu dans tous les tems) ont mis
tout en œuvre pour décrier ses ouvrages,
sans pourtant pouvoir en venir à bout, parce
que les bonnes choses se soutiennent d'elles-
mêmes, & ne sont point sujettes au caprice
ni à la malice des hommes. On a blâmé ses

mœurs & sa conduite avec aussi peu de succès, parce qu'il donnoit aussi peu de prise d'un côté que d'autre. C'est le parti ordinaire des esprits mal-faits, d'attaquer la réputation de ceux qui leur font ombrage : lorsqu'ils ne peuvent décrier leurs écrits, ils se flatent au moins de leur nuire du côté des mœurs, parce qu'il est plus difficile à un homme de justifier sa conduite, qui ne peut être connue que d'un petit nombre de personnes, que de justifier ses ouvrages que tout le monde peut voir. Si *Despréaux* eût été moins célèbre, sa réputation seroit peut-être restée douteuse, par le grand nombre d'accusations que les mal-intentionnés ont faites contre lui, quoique ses ouvrages suffisent aux connoisseurs pour avoir une idée juste de son caractère.

Un homme qui compose pour le public se dépeint lui-même malgré qu'il en ait; ses penchans, ses inclinations, ses sentimens, ses passions, tout perce le voile dont il se couvre; & c'est un grand avantage pour *Despréaux*. Ses ouvrages nous font voir un homme vrai, simple & naturel, habile Critique, aussi honnête homme que grand Poète. Tout ce qu'on peut lui reprocher, c'est de n'avoir par rendu à *Quinault*, un des plus grands hommes de son siècle, la justice qu'il méritoit, & de n'avoir dit mot de l'inimitable *La Fontaine*, dans son Art poétique.

Critique des Epîtres de Despréaux.

Nous avons remarqué la différence qu'il y a entre les Satyres que *Despréaux* a com-

posées dans sa jeunesse, ou dans un âge plus avancé : ses Epîtres diffèrent aussi entr'elles, & ne sont pas également soutenues ; cependant les dernières, qu'il a composées étant fort vieux, conservent beaucoup de vigueur & de netteté, sans doute à cause des sujets qui roulent sur la morale. Les leçons d'un homme de bien sont plus austères, sur le déclin de l'âge, mais elles sont plus naïves ; il les donne avec plus de noblesse, parce qu'il les sent avec plus de force : au lieu que le chagrin d'un vieillard devient caustique dans la satire, & son enjouement puéril, parce qu'il est ordinairement déplacé. Je ne parle point ici de la dernière Epître, qui traite un sujet auquel il ne m'est pas permis de toucher ; mais les onze autres peuvent sans témérité être examinées à fond.

Les sujets en sont partagés entre la morale, la critique, & la louange : la morale en est belle, la critique judicieuse ; mais la louange n'y est pas bien maniée par-tout. Les trois Epîtres adressées au Roi contiennent des traits hardis, & des expressions flatteuses, mêlées à quelques fautes de jugement. La quatrième, qui est la plus pompeuse pour l'harmonie des vers, est aussi la moindre pour le projet. La fiction du Rhin n'est point amenée : ce n'est pas une raison de traiter un événement d'une manière fabuleuse, parce qu'il paroît incroyable. L'exorde de cette Epître sent la déclamation, aussi-bien que la fin, qui est ennuyeuse par le jeu de mots qui en fait le dénouement ; & ce dernier vers :

Je t'attends dans deux ans au bord de l'Helléspont.

jette *Despréaux* dans le ridicule qu'il avoit reproché aux Poètes médiocres.

Le passage du fleuve est bien décrit , les différens généraux y sont loués avec art ; il ne s'est écarté que sur le sujet du Roi :

Louis, les animant du feu de son courage ;
Se plaint de sa grandeur qui l'attache au rivage !

La grandeur du Roi , en pareille occasion , ne l'attache pas au rivage ; elle le porte bien plutôt à l'autre bord. *Louis XIV* avoit beaucoup de valeur ; mais ses courtisans la rendoient inutile , par le faux empressement qu'ils avoient à l'éloigner de l'action. On ne voit que trop de ces flatteurs zélés , plus occupés à représenter le danger à leurs supérieurs , que portés à s'y exposer eux-mêmes. *Despréaux* a pris ici le change : un homme d'esprit comme lui ne devoit pas s'y tromper.

La huitieme Epître , adressée à *Louis XIV*, fait voir les véritables transports d'un homme reconnoissant qui ramene pourtant la louange à des idées justes. Il auroit dû éviter de parler au Roi , de ses démêlés avec les autres Poètes ; il pouvoit l'entretenir de sujets plus relevés : une matiere triviale sent la conversation familiere , & s'éloigne de la bienfiance & du génie de l'épître , qui doit être intéressante pour celui à qui on l'adresse. Le Discours au Roi , qui est à la tête de ses Satyres , donne dans le même défaut : il y fait l'histoire des affaires du Parnasse , & montre plus de vivacité que de justesse. Les deux premiers vers de ce discours ont été blâmés de plusieurs personnes :

Jeune & vaillant héros, dont la haute sagesse

N'est pas le fruit tardif d'une lente vieillesse,

Il a voulu dire que la sagesse du Roi avoit devancé son âge , & la pensée est mal rendue : il est hors de doute que la sagesse n'est pas le fruit de la vieillesse dans un jeune homme ; l'expression du Poëte n'a qu'un faux brillant. On blâme encore , dans le premier vers , l'épithete de *vaillant* , parce qu'il n'y a pas de héros poltrons.

La premiere Epître au Roi est la plus belle des trois : on ne peut louer un prince par de plus beaux endroits , & avec plus d'élégance. Le dialogue de *Pyrrhus* & de *Cynéas* , bien loin de délasser l'esprit , comme quelques-uns le prétendent , fait un contraste désagréable ; il est d'un comique froid , & la pièce n'en seroit que mieux s'il étoit retranché. Quoique *Despréaux* eût beaucoup de justesse d'esprit , il n'a pas laissé de faire des fautes contre le discernement , & cela , par une raison qui séduit souvent les plus habiles. Il avoit une prévention aveugle pour les anciens , & ne croyoit pas pouvoir se tromper en les imitant ; c'est ce qui lui avoit fait placer inconsidérément dans cette même pièce le conte de l'Huitre , qu'il retrancha fort à propos ; & , comme il sentoît la disproportion de ce conte avec son sujet , il s'excusoit par ces vers :

~~~~~ C'est ainsi qu'*Horace* , dans ses vers ,  
Souvent délasse *Auguste* en cent styles divers ;  
Et , suivant qu'au hasard son caprice l'entraîne ,  
Tantôt perce les cieux , tantôt rase la plaine.

*Despréaux* , qui ne vouloit pas perdre ce

petit conte, le plaça dans une Epître qu'il adresse à M. l'abbé *Des Roches*.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner les défauts des anciens; il suffit de remarquer qu'ils ont outré quelquefois la louange & la flatterie d'une manière qui révolte. Leur exemple a sans doute porté *Despréaux* à des expressions outrées, telles que celles-ci de la première Epître :

Qui ne sent point l'effet de tes soins généreux ?  
L'univers sous ton regne a-t-il des malheureux ?  
Est-il quelque vertu dans les glaces de l'Ourse ,  
Ni dans les lieux brûlés où le jour prend sa source ,  
Dont la triste indigence ose encore approcher ,  
Et qu'en foule tes dons d'abord n'aillent chercher ?

L'harmonie de ces six vers n'empêche pas qu'on ne sente la fausseté de cette louange : celle-ci est bien plus délicate & plus juste :

Je dirai les exploits de ton regne paisible ;  
Je peindrai les plaisirs en foule renaissans ,  
Les oppresseurs du peuple à leur tour gémissans, &c.

Il n'est pas étonnant que *Despréaux* sçache si bien louer ; il en donne lui-même des préceptes si judicieux dans sa neuvième Epître, qu'on doit attendre de lui des éloges au-dessus du commun. En effet, si l'on excepte quelques petits écarts d'enthousiasme, tels que celui que nous avons remarqué, toutes les louanges sont justes & amenées à propos, & toujours d'un style proportionné au sujet. On peut voir avec quelle noblesse il

apostrophe le prince de *Condé*, dans le troisieme chant du *Lutrin* :

C'est ainsi, grand *Condé*, qu'en ce combat célèbre, &c.

Il prend, au contraire, un ton paisible pour louer des vertus morales, dans la neuvieme Epître :

Il faudroit peindre en toi des vérités connues ;  
Décrire ton esprit ami de la raison ;  
Ton ardeur pour ton Roi, puisée en ta maison ;  
A servir ses desseins ta vigilance heureuse ;  
Ta probité sincere, utile, officieuse.

Dans cette même Epître, il donne avec raison le Vrai pour base principale des productions de l'esprit, & sur-tout de la louange. Il met la vérité elle-même dans un si beau jour, qu'il la rend aimable ; il fournit aussi des lumieres pour la reconnoître & la démêler d'avec le faux : il tire ses comparaisons de la nature, ce qui les rend plus sensibles, & plus faciles à retenir :

La simplicité plaît sans étude & sans art ;  
Tout charme en un enfant, dont la langue sans  
fard ,  
A peine du filet encor débarrassée ,  
Sçait d'un air innocent bégayer sa pensée.

Les hommes seroient trop heureux, si cette aimable simplicité étoit répandue dans le commerce de la vie, & , qu'au lieu de faire consister l'habileté dans l'artifice & dans la dissimulation , on se livrât sans détours , avec

la même ingénuité que les enfans , lorsque le mauvais exemple ne leur a pas encore appris à feindre. On voit bien que notre Poète possédoit cette qualité estimable qu'il décrit avec tant d'énergie : il ne s'est pas contenté d'en indiquer l'usage pour les ouvrages d'esprit , il la rapproche des mœurs , & fait voir le lustre qu'elles en reçoivent ; c'est ce qui rend cette Epître la plus utile de toutes : d'ailleurs elle ne le cède à aucune , pour les graces de la poésie & pour l'élégance du style.

La seconde ne mérite guère d'être critiquée ; elle n'a rien de remarquable ni pour la composition , ni pour le sujet , qui est peu important. Le conte de l'Huitre , qui la termine , n'est pas bien rendu ; la Justice , avec la balance à la main , telle qu'on représente *Thémis* , est prise mal-à-propos pour la Chicane. *La Fontaine* a mieux fait de mettre pour personnage un juge ; par-là il sauve l'absurdité de voir la Justice avaler une huitre , & laisse au conte la légèreté qu'il doit avoir. C'est un talent particulier que celui de bien faire un conte ; peu de personnes y réussissent de vive voix , & encore moins par écrit ; il faut un naturel & une naïveté que l'étude ne donne point. On confond mal-à-propos , dans le monde , le plaisant avec l'enjoué : le premier est toujours dans le style ; il entre dans le grave & dans le badin , dans le sérieux & dans le comique ; c'est la nature qui le donne , & qui seule peut le mettre en œuvre : il faut que chacun se règle sur son génie. *Despréaux* l'a parfaitement connu dans les sujets qui dépendent

dépendent de la justesse d'esprit ; il a découvert, avec beaucoup de finesse, les disproportions qui se trouvent dans les mœurs des hommes, dans leurs goûts ou dans leurs jugemens, en rapportant de certains traits d'une manière fort naturelle, ou en les plaçant à propos dans la bouche des personnages auxquels ils conviennent, comme dans la troisième satire :

En matière de sauce, il faut qu'on y raffine :  
Pour moi j'aime sur-tout que le poivre y domine :

& dans la neuvième :

Avant lui, *Juvenal* avoit dit en latin ;  
Qu'on est assis à l'aise aux sermons de *Cotin* :

Ses ouvrages sont pleins de ces sortes de traits ; mais il n'étoit pas propre à jouer sur une bagatelle, comme *La Fontaine* : aussi ses épigrammes ont-elles quelque chose de forcé ; & , si l'on en excepte quelques-unes, les autres sont très-peu de chose. Il a aussi un petit conte sur la Mort & le Bûcheron, dont la fin est gênée, & les vers peu aisés :

La Mort vint à la fin : que veux-tu, cria-t-elle ?  
Qui ? moi ? (dit-il alors, prompt à se corriger, )  
Que tu m'aides à me charger.

*Prompt à se corriger*, est une cheville qui fait languir la chute. Mais ce sont-là des ouvrages peu importants, qui ne peuvent nuire à la réputation de *Despréaux* ; & je ne les cite que pour faire voir que chacun doit demeurer dans son talent, & que les

*D. de Litt. T. I.* Z

plus grands génies ne réussissent pas en tous genres. *Voyez TALENT.*

La troisième Epître renferme une belle morale ; la mauvaise honte, qui en fait le sujet, y est traitée d'une manière très-sensée, qui découvre bien la vanité des hommes ; mais le style en est un peu diffus, & tout ne s'y soutient pas également. C'est autre chose dans la cinquième, qui roule sur la connoissance de soi-même ; elle est pleine de sentimens & de pensées judicieuses :

Ainsi donc, philosophe à la raison soumis,  
Mes défauts désormais sont mes seuls ennemis :  
C'est l'erreur que je suis, c'est la vertu que j'aime ;  
Je songe à me connoître, & me cherche en moi-même.

Peut-on exprimer plus heureusement l'application d'un philosophe à rechercher la vertu ? Si l'on veut un jugement hardi & sensé, on le trouve dans les vers que voici :

Que crois-tu qu'*Alexandre*, en ravageant la terre,  
Cherche parmi l'horreur, le tumulte & la guerre ?  
Possédé d'un ennui qu'il ne sçauroit dompter,  
Il craint d'être à soi-même, & songe à s'éviter.

Ces quatre vers définissent peut-être mieux le caractère d'*Alexandre*, que tout ce qu'on a dit de lui. On ne voit pas en effet que, dans ses victoires, il eût aucun objet fixé ; d'où l'on peut fort bien conclure que sa seule inquiétude naturelle l'a porté à ravager l'Asie, d'autant plus que, dans l'inaction, le vice l'entraînoit à toute sorte d'excès. Nous voyons,

tous les jours , parmi nous , de ces esprits turbulens qui se fuient eux-mêmes , & qui craignent de se retrouver ; ils cherchent à s'étourdir dans le bruit & dans la confusion ; ils ne veulent que des occupations ou des exercices qui puissent les dérober à la réflexion. C'est ce qui produit dans le monde la plûpart des joueurs & des intrigans ; c'est ce qui donne des désœuvrés aux cafés & aux spectacles , des plaideurs au barreau , & des importuns aux compagnies ; c'est ce qui rend la plûpart des gentilshommes habitans perpétuels des forêts : l'inaction les abandonne à eux-mêmes ; ils courent après les bêtes féroces , pour s'éviter , & tromper l'inquiétude qui les suit , comme le dit notre poète , après *Horace* :

Le Chagrin monte en croupe & galope avec lui.

*Despréaux* explique la cause de ce dérangement d'une maniere bien vive , dans cette même Epître , dont on ne sçauroit trop s'imprimer les maximes. Dans la onzieme , il renchérit encore sur ce qu'il avoit dit à ce sujet. Il fait voir , dans la paresse des hommes , la principale cause de leur ennui. Il est surprenant , qu'à l'âge où il l'a composée , il ait mis tant de force dans cet ouvrage , qu'on peut placer au rang des plus beaux qu'il ait faits :

Mais je ne trouve point de fatigue si rude  
Que l'ennuyeux loisir d'un Mortel sans étude , &c.

Et les vingt vers suivans contiennent une excellente description des maux qui suivent

Poïsveté & la mollesse. J'ai vu des personnes qui trouvent trop hardie la métaphore qui la termine :

Sur le duvet d'un lit , théâtre de ses gênes ,  
Lui font scier des rocs , lui font fendre des chênes.

Il me semble que rien n'est plus juste que cette peinture. On ne peut trop exagérer les douleurs cuisantes dont il est ici question : le travail le plus rude ne donne qu'une idée imparfaite des souffrances d'un homme exposé à ces maladies cruelles ; il n'y a même ici que l'expression singulière du Poète qui fasse bien sentir le rapport qui s'y trouve. Lorsqu'il s'agit d'exprimer une chose commune , les figures ou les termes trop relevés sentent l'emphase & la déclamation : notre Poète tombe , par exemple , dans ce défaut par ces deux vers de la première Epître au Roi :

J'entends déjà frémir les deux mers étonnées  
De voir leurs flots unis aux pieds des Pyrénées.

Cette figure , au sujet d'une aussi petite chose que le canal du Languedoc , est outrée ; c'est faire frémir les mers à trop peu de frais. Mais lorsqu'on veut faire sentir quelque chose de grand & d'excessif , on ne peut employer des termes trop forts , tels que ceux-ci :

Lui font scier des rocs , lui font fendre des chênes.

ce qui frappe d'autant plus , que celui qui souffre est placé

Sur le duvet d'un lit , théâtre de ses gênes.



La dixieme Epître, adressée à ses Vers, n'est pas moins bonne dans son genre : on y trouve un esprit d'ingénuité & de franchise qui la rend fort agréable.

La septieme, adressée à *Racine*, contient des remarques fort judicieuses sur les vaines jalousies des auteurs, & sur le mépris qu'on doit en faire ; il donne même la maniere de les mettre à profit :

Profite de leur haine & de leur mauvais sens ;  
Ris du bruit passager de leurs cris impuissans.

& plus haut :

Leur venin, qui sur moi brûle de s'épancher,  
Tous les jours en marchant m'empêche de bron-  
cher, &c.

Si-tôt que sur un vice ils pensent me confondre,  
C'est en me corrigeant que je sçais leur répondre.

Si tous les auteurs suivoient cet exemple, ils feroient moins sujets à prendre feu sur les critiques qu'on fait de leurs ouvrages ; ils mettroient les bonnes à profit, & se riroient des mauvaises.

La sixieme Epître peut passer pour la plus diversifiée & la plus réguliere de toutes. Les agrémens de la vie champêtre y sont décrits avec beaucoup de douceur ; le tumulte & l'embarras des villes y sont bien représentés ; la louange & la critique y sont maniées tour-à-tour d'une maniere judicieuse ; l'enjoué & le sérieux y sont liés avec tant d'art, qu'on passe de l'un à l'autre par des transitions imperceptibles. Cette pièce mérite

d'être mise en parallele avec la neuvieme Satyre, pour la legéreté du style, & pour la facilité des vers. On peut appliquer à l'une & l'autre de ces pièces, ces deux vers de l'Art poétique :

Heureux qui, dans ses vers, sçait, d'une voix légère,

Passer du grave au doux, du plaisant au sévère !

La douceur du style, *amœnitas*, est toujours la marque d'un beau naturel; elle suppose un esprit tranquille, & des sentimens réglés. Un homme dérangé, ou agité par les passions, peut bien, avec du génie, produire de belles choses; mais il sortira toujours de la simple nature d'un côté ou de l'autre; son style deviendra rude ou efféminé. Parmi les Poètes latins, *Ovide* donne dans ce dernier défaut; *Virgile* est fort au-dessus de lui pour les agrémens naturels; &, parmi nos Poètes françois, *Despréaux* n'est pas le seul qui possède cette qualité : *Chapelle*, *Chaulieu*, *Hamilton*, &c. ont des morceaux d'un naturel charmant; & c'est principalement en cela qu'ils sont supérieurs à ceux des Poètes de ce siècle dont on fait quelque cas.



Les Critiques suivantes n'ont pour objet que le langage. La correction est une qualité essentielle du style; & il y a peu de personnes qui écrivent correctement. La meilleure méthode pour parvenir à la connoissance de la langue françoise, est d'examiner scrupuleusement les bons ouvrages. C'est ainsi qu'en a usé

M. de *Voltaire*, dans son *Temple du Goût*. Nous allons entrer dans un examen plus approfondi de la pureté du langage ; & l'on a choisi exprès la belle comédie du *Misanthrope* : les fautes y sont moins fréquentes que dans toute autre pièce de vers de *Molière*. M. l'abbé d'*Olivet* ne s'amusa pas à rechercher les fautes contre la langue, dans un mauvais auteur ; mais il choisit *Racine*, celui des Poètes qui a parlé plus purement le françois.

Observons, avant de commencer, qu'il est très-difficile de parler en vers sans faire des fautes contre le langage, & que nous avons peu de Poètes qui n'en aient laissé échapper quelques-unes.

### *Critique du Misanthrope.*

On ne s'attache, dans cette Critique ; comme nous l'avons déjà dit, qu'aux fautes de langage.

Et la plus glorieuse a des régals peu chers.

Une estime glorieuse est chère ; mais elle n'a point de régals chers. On dit, dans le style bas : *Cela est un régal pour moi*, mais non pas, *Il y des régals pour moi*.

Et quand on a quelqu'un qu'on hait ou qui déplaît :

On ne dit pas : *J'ai quelqu'un que je hais* ; l'expression est vicieuse. On dit : *J'ai une chose à faire*, & non pas *J'ai une chose que je fais*.

Que pour avoir vos biens on dresse un artifice ;

On use d'artifice, on ne le dresse pas. On dresse, on tend un piège avec artifice.

Mais si son amitié pour moi se fait paroître.

Une amitié paroît, & ne se fait point paroître. On fait paroître ses sentimens, & les sentimens se font connoître.

Non, ce n'est point, madame, un bâton qu'il faut prendre,

Mais un cœur à leurs vœux moins facile & moins rendre.

On ne dit point, *prendre un cœur*, dans ce sens-là, comme on dit *prendre un bâton*. *Facile à leurs vœux* est bon; mais *tendre à leurs vœux* ne me paroît pas françois, parce qu'on est tendre pour un amant, & non pas tendre à un amant.

Et ses soins tendent tous pour accrocher quelqu'un.

On dit *tendre à quelque chose*, non pas *tendre pour quelque chose*. Mes vœux tendent à Paris, & non pour Paris. Je tends à la fortune, & non pour la fortune.

Et son jaloux dépit contre moi se détache.

Le dépit peut se déchaîner contre quelqu'un, s'attacher à le décrier, éclater, &c. On détache un ennemi, un parti; & on se détache de quelqu'un.

On vous voit en tous lieux vous déchaîner sur moi.

On s'emporte, on *se déchaîne*, on s'irrite, on cabale contre quelqu'un, & non *sur*

quelqu'un. On se jette sur une personne , on tire sur elle , on épuise la fatyre sur elle , & non pas *contr'elle* , comme le disent bien des gens.

Monsieur remplit ma place à vous entretenir.

On ne peut dire *je remplis la place à travailler* , il faut dire *en travaillant*. Je remplis la place par mon travail. Je remplis la place de monsieur en vous entretenant.

Pour peu que d'y songer vous nous fassiez les mines.

*Faire mine* se dit dans le style familier. Je fais mine de l'aimer ; je fais mine de l'applaudir. Mais *faire la mine* ne se dit que pour signifier *faire la grimace* : ainsi on ne peut pas dire *faire la mine* d'y songer , *faire la mine* d'aimer , de haïr ; parce que *faire la mine* est une expression absolue , comme *faire le plaisant* , le dévot , le connoisseur.

Oui , toute mon amie elle est , & je la nomme.

*Je la nomme* est vicieux : le terme propre est *je la déclare*. On ne peut nommer qu'un nom. Je le nomme grand , vicieux , barbare ; je le déclare indigne de mon amitié.

Renverse le bon droit , & tourne la justice.

L'expression *tourne la justice* n'est pas juste. On tourne la roue de fortune ; on tourne une chose , un esprit même , à un certain sens : mais tourner la justice ne peut signifier *corrompre la justice*.

On peut aisément remarquer que l'expo-

sition de ces fautes n'est pas d'un Critique malin, qui cherche vainement à rabaisser *Moliere* ; mais d'un esprit équitable, qui veut combattre l'abus qu'on fait quelquefois des écrits de ce grand homme, en citant, pour des autorités consacrées, des fautes de langue. C'est dans cette vue qu'on va parcourir la tragédie de *Pompée*, de *Pierre Corneille*.



*Critique de la Tragédie de Pompée.*

Sur les titres affreux, dont le droit de l'épée ;  
Justifiant *César*, a condamné *Pompée*.

On ne peut pas dire le *titre dont* on a condamné ; mais le *titre sur lequel*, par lequel, ou le *titre qui* a condamné.

Soutiendrez-vous un faix sous qui Rome succombe ;  
Sous qui tout l'Univers se trouve foudroyé ?

Le mot *foudroyé* est très-impropre. Un fardeau accable, & ne foudroie pas.

Mais, quoique vos encens le traitent d'immortel.

Le mot *encens* ne peut admettre le plurier.  
Il falloit absolument *votre encens* ; la mesure du vers s'y trouvoit pareillement.

Il cesse de devoir quand la dette est d'un rang  
A ne point s'acquitter qu'aux dépens de leur sang.

On ne dit point *le rang* d'une dette, mais *la nature* d'une dette ; & il falloit dire :

A ne s'en acquitter qu'aux dépens de leur sang.

La négation *point* ne se met pas avec *ne*,

quand elle est suivie d'un *que*. On dit : Je ne corrigerai ce vers *que* quand on m'en aura montré le défaut : Je n'écrirai *que* quand j'aurai du loisir.

Et son dernier soupir est un soupir illustre.

*Soupir illustre* est bon, à la vérité, en grammaire ; mais, en poésie, il tient un peu du phébus.

Il en coûta la vie & la tête à *Pompée*.

Il n'y a point là de faute de langue ; mais on sent combien *la tête* est de trop dans ce vers.

Mais plus dans l'insolence elle s'est emportée.

On s'emporte à des excès d'insolence ; on s'emporte avec insolence ; à trop d'insolence, & non pas *dans l'insolence*.

De s'en plaindre à *Pompée* auparavant qu'à lui.

Il falloit dire *avant qu'à lui*. L'adverbe *auparavant* ne sert jamais de conjonction. On ne dit point : *Je passerai par Turin auparavant que d'aller à Rome* ; mais on dit *avant d'aller, avant que d'aller à Rome*.

De relever du coup dont ils sont étourdis.

Il faut *de se relever*.

Quoi qu'il en fasse enfin . . . . .

Il falloit dire *quoi qu'il fasse*, sur-tout dans le style noble.

Il venoit à plein voile . . . . .

On dit à *pleines voiles* ; d'ailleurs le mot *voile*, dans ce sens, est toujours féminin.

Tout beau nous vous devons le tout.

font des termes bas & comiques ; mais ce ne font point des fautes grammaticales.

Je m'appaiserois Rome avec votre supplice.

On ne peut pas dire *s'appaiser quelqu'un* ; comme on dit *s'immoler*, *se concilier*, *s'aliéner quelqu'un*. Il falloit dire : *J'appaiserois Rome*, &c.

Comme elle a reçu les offres de ma flamme.

Il faut *comment*, & non *comme*.

Elle craint toutefois

L'ordinaire mépris que Rome fait des rois.

On ne fait point de mépris : on a du mépris, on traite avec mépris.

Qu'il eût voulu souffrir qu'un bonheur de mes armes.

Il falloit dire : *Que le bonheur de mes armes*,

Quoi ! de la même main & de la même épée,  
Dans un tel désespoir à ses yeux a passé ?

Comment peut-on passer d'une main & d'une épée au désespoir ?

Quelques soins qu'ait *César*.

On prend des soins, on a soin de quelque



chose, on agit avec soin ; mais on ne peut pas dire, en général, *avoir des soins*.

Ainsi que la naissance ils ont les esprits bas.

Il falloit dire, *l'esprit bas*, sur-tout *naissance* étant au singulier.

De quoi peut satisfaire un cœur si généreux ?

*De quoi peut satisfaire* n'est pas françois : il falloit dire *comment*, ou *en quoi*.

A mes vœux innocens sont autant d'ennemis.

Il falloit dire *de mes vœux*. On n'est pas ennemi à quelqu'un, mais de quelqu'un.

Qu'avec chaleur *Philippe* on court à le venger.

On court venger, saisir, prendre, combattre : on ne court point à combattre, à prendre, à saisir, à venger.

Pour grand que soit le prix, son péril en rabat.

*Pour grand que*, n'est pas françois. *Il en rabbat*, est un terme ignoble.

Je n'aimois mieux juger sa vertu par la nôtre.

Il faut *de sa vertu*. D'ailleurs il falloit dire, *par la mienne*. Dans cette occasion, il n'est pas permis de joindre le pluriel au singulier. *Phèdre*, dans *Racine*, au lieu de dire :

J'excitai mon courage à le persécuter,

ne dit pas *notre courage*.

Je ne viens pas ici pour troubler une plainte.  
 Trop juste à la douleur dont vous êtes atteinte.  
 Il falloit dire *permise à la douleur*, & non  
 pas *trop juste*. Une plainte n'est pas juste à  
 la douleur, comme un habit est juste au  
 corps.

Vous êtes satisfaite, & je ne la suis pas.  
 Il faut *je ne le suis pas*, parce que ce *le* est  
 neutre & indéclinable. Si on demandoit à  
 des dames, êtes-vous satisfaites? elles ré-  
 pondroient nous *le* sommes, & non pas  
 nous *les* sommes. Ainsi une femme doit  
 dire, je *le* suis, & non pas, je *la* suis.

Leur Roi n'a pu jouir de ton cœur adouci,  
 Et Pompée est vengé ce qu'il peut l'être ici.  
*Ce qu'il peut l'être*, ne peut être reçu pour  
 signifier *autant qu'il peut l'être*; & c'est une  
 grande faute, dans un Auteur moderne,  
 d'avoir mis :

*Je vous aime, Cloris, tout ce qu'on peut aimer.*

Et, parmi ces objets, ce qui le plus m'afflige.  
 Il n'est pas permis, dans le style noble, de  
 placer ainsi l'adverbe au-devant du verbe.  
 On ne peut pas dire, en vers héroïques, *ce*  
*qui le plus m'afflige*, ce qui davantage me  
 plaît, ce que patiemment je supporte, ce  
 qu'à contre-cœur je fais, ce que prudem-  
 ment je diffère. Cette transposition est du  
 style Marotique.

Faites un peu de force à votre impatience.  
 Calmez, modérez votre impatience; voilà  
 le mot propre. *Faire force* est barbare.

Et quand tout mon effort se trouvera rompu.

On rompt un projet, une ligue, des liens ;  
mais on ne rompt pas un effort : on l'arrête,  
on s'y oppose, on le rend inutile.

J'ai vu le désespoir qu'il a voulu choisir.

On ne choisit pas un désespoir : on entre  
dans un désespoir, on s'abandonne, on se  
livre au désespoir.

Il est de la fatalité

Que l'aigreur soit mêlée à la félicité.

On dit bien, *la fatalité ordonne, veut ;*  
mais on ne dit pas *il est de la fatalité*, comme  
on dit *il est d'usage*.

On s'est arrêté, dans cet examen, aux fautes  
de langage, & l'on n'a point parlé des vices  
du style, dont le nombre est prodigieux. Si  
l'on a critiqué *Molière & Corneille*, ce n'est  
point pour chercher à rabaisser ces illustres  
Auteurs ; mais seulement pour montrer com-  
bien il est difficile d'écrire correctement en  
vers, & pour rendre les jeunes gens plus  
attentifs sur la pureté du langage. On peut  
critiquer les plus grands hommes, puisqu'ils  
sont nécessairement petits par quelque en-  
droit ; mais ne perdons jamais de vue l'ex-  
trême distance qui se trouve entr'eux & nous.  
*Voyez CORRECT. FAUTES DE LANGAGE.*  
*PURETÉ. STYLE.*

CROCODILE, en termes de rhétori-  
que, signifie une sorte d'argumentation cap-

tieuse & sophistique, dont on se sert pour mettre en défaut un adversaire peu précautionné, & le faire tomber dans un piège. C'est le sophisme des Logiciens.

On a appelé cette maniere de raisonner *Crocodile*, à cause du conte suivant, imaginé sans doute par les Poëtes ou par les Rhéteurs.

Un crocodile avoit enlevé le fils d'une pauvre femme, lequel se promenoit sur les bords du Nil; cette mere désolée supplioit l'animal de lui rendre son enfant. Le crocodile repliqua qu'il le lui rendroit sain & sauf, pourvu qu'elle répondît juste à la question qu'il lui proposeroit. *Veux-tu me le rendre ton fils, ou non*, lui demanda le crocodile? La femme, soupçonnant que l'animal vouloit la tromper, répondit avec douleur: *Tu ne veux pas me le rendre*; & demanda que son fils lui fût rendu, comme ayant pénétré la véritable intention du crocodile. *Point du tout*, repartit le monstre; *car si je te le rendois tu n'aurois pas dit vrai*: ainsi je ne puis te le donner sans que ta première réponse ne soit fausse; ce qui est contre notre convention. Si la femme eût répondu, à la question du crocodile, qu'il étoit dans l'intention de lui rendre son enfant, elle eût été prise également, parce que le crocodile n'auroit pas manqué de lui faire remarquer que sa réponse n'étoit pas vraie, puisqu'il n'étoit rien moins que dans l'intention de le lui rendre.

On peut rapporter à cette espece de sophisme les propositions appelées *mentientes*

ou

ou insolubles, qui se détruisent elles-mêmes ; telle est celle de ce Poète Crétois : *Omnes ad unum Cretenses semper mentiuntur*. « Tous » les Crétois, sans en excepter un seul , » mentent toujours. » En effet, ou le Poète, qui est Crétois lui-même, ment, quand il assure que tous les Crétois mentent ; ou il dit vrai : or, dans l'un ou l'autre cas, il y a quelques Crétois qui ne mentent pas. La proposition générale est donc nécessairement fausse.





(D E B)

**DÉBUT** : on entend par ce mot, en littérature, le commencement d'un Ouvrage. Nous avons indiqué les qualités que doit avoir le Début du poëme épique, d'une pièce de théâtre, d'un discours, &c. *Voyez* ÉPOPÉE. DRAME. COMÉDIE. TRAGÉDIE. OPÉRA. ÉLOQUENCE. On appelle *Exorde*, le Début d'un discours oratoire. *Voyez* EXORDE.

**DECLAMATION ORATOIRE.** Chez les Grecs, la Déclamation, prise en ce sens, étoit l'art de parler indifféremment sur toute sorte de sujets, & de soutenir également le pour & le contre; de faire paroître juste ce qui étoit injuste, & de détruire, ou au moins de combattre les plus solides raisons. C'étoit l'art des Sophistes, que *Socrate* avoit décrédité, mais que *Démétrius* de Phalere remit depuis en vogue. Ces sortes d'exercices, comme le remarque *M. de S. Evremont*, n'étoient propres qu'à mettre de la fausseté dans l'esprit & qu'à gâter le goût, en accoutumant les jeunes gens à cultiver leur imagination, plutôt qu'à former leur jugement, & à chercher des vraisemblances pour en imposer aux auditeurs, plutôt que de bonnes raisons pour les convaincre.

Ces déclamations s'introduisirent à Rome, quelque tems avant *Cicéron*; mais, pour les rendre plus utiles, on leur donna la forme des plaidoyers; & tous ceux qui aspiraient

à l'éloquence, s'appliquoient à cet exercice, qui étoit tantôt dans le genre délibératif, & tantôt dans le genre judiciaire, rarement dans le genre démonstratif. *Voyez GENRES.*

Tant que ces déclamations se tinrent dans de justes bornes, & qu'elles imiterent parfaitement la forme & le style des véritables plaidoyers, elles furent d'une grande utilité parmi les Latins; mais elles dégénérèrent bientôt par l'ignorance & le mauvais goût des maîtres. On choissoit des sujets fabuleux tout extraordinaires, & qui n'avoient aucun rapport aux matieres du barreau. Le style répondoit au choix des sujets: ce n'étoient qu'expressions recherchées, pensées brillantes, pointes, antithèses, jeu de mots, figures outrées, vaine enflure, en un mot, ornemens puérils, entassés sans jugement, comme on peut s'en convaincre par la lecture d'une ou de deux de ces pièces recueillies par *Sénèque*; ce qui faisoit dire à *Pétrone* que les jeunes gens sortoient des écoles publiques avec un goût gâté, ni ayant rien vu ni entendu de ce qui est d'usage, mais des imaginations bizarres & des discours ridicules. Aussi convient-on généralement que ces déclamations furent une des principales causes de la corruption de l'éloquence parmi les Romains.

La déclamation des Rhéteurs se prend aujourd'hui toujours en mauvaise part; &, quand on dit d'un ouvrage qu'il *sent la déclamation*, cela veut dire ordinairement qu'il est plein d'expressions pompeuses & recherchées, mais vuides de sens.

Quint.  
lib. 2.

*Quintilien*, loin de désapprouver les déclamations, soutient qu'elles sont très-utiles ; mais il ne met point de différence entre la déclamation, & un vrai plaidoyer : « Car ce » n'est pas sçavoir, dit-il, quelle est la fin » des déclamations que de s'imaginer qu'on » doive les traiter différemment des causes qui » se plaident au barreau. Si elles ne servent » à nous y préparer, ajoute-t-il, par une » parfaite imitation, ce n'est plus qu'un ennuyeux verbiage, indigne d'un véritable » Orateur. »

Lib. 10.

Il dit ailleurs, « Je veux qu'un jeune » homme, après avoir bien appris tout ce » qui regarde l'invention & l'élocution, & » avoir acquis un peu d'habitude & de facilité, je veux qu'à la maniere des Anciens, il fasse choix d'un bon Orateur pour s'attacher à lui & pour en faire son modèle ; qu'après l'avoir étudié, il traite les mêmes sujets que lui ; qu'ensuite il compare les deux ouvrages, & qu'il corrige dans le sien ce qu'il y trouvera de défauts après la comparaison. » Rien ne me paroît plus sage & plus utile que cette méthode qu'il est facile d'appliquer aux autres genres d'étude.

DECLAMATION, ou *Eloquence du geste, du ton, de la prononciation de l'Orateur*. Voyez ACTION ORATOIRE. GESTE.

DECLAMATION THÉÂTRALE. La bonne & véritable Déclamation théâtrale a été long-tems inconnue. Ce fut *Baron*, l'élève de *Moliere*, qui, le premier, la fit connoître en France ; & c'est sur son jeu que nous allons fonder nos principes.



*Baron* parloit, & ne chantoit pas en déclamant, ou plutôt en *réchant*, pour parler le langage de *Baron* lui-même ; car il étoit blessé du seul mot de *Déclamation*. Ce grand acteur imaginoit avec chaleur, concevoit avec finesse, & se pénétoit de tout. L'enthousiasme de son art montoit les ressorts de son ame au ton des sentimens qu'il avoit à exprimer. Quand il paroissoit, on oublioit l'acteur & le poëte : la beauté majestueuse de son action & de ses traits répandoit l'illusion, & ne laissoit voir que le personnage qu'il représentoit. Il parloit comme *Mithridate*, ou *César* ; ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature. Quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensoit qu'un roi dans son cabinet ne devoit point être ce qu'on appelle un héros de théâtre.

*Dict.  
encycl.*

La Déclamation de *Baron* causa une surprise mêlée de ravissement : on reconnut la perfection de l'art, la simplicité & la noblesse réunies ; un jeu tranquille, sans froideur ; un jeu véhément, impétueux avec décence ; des nuances infinies, sans que l'esprit s'y laissât appercevoir. Ce prodige fit oublier tout ce qui l'avoit précédé, & fut le digne modele de tout ce qui devoit le suivre.

Bientôt après on vit s'élever *Beaubourg*, dont le jeu moins correct & plus heurté, ne laissoit pas d'avoir une vérité fière & mâle. Suivant l'idée qui nous reste de ces deux acteurs, *Baron* étoit fait pour les rôles d'*Auguste* & de *Mithridate* ; *Beaubourg*, pour ceux de *Rhadamiste* & d'*Atrée*. Dans la

Mort de *Pompée*, *Baron* jouant *César*, en-  
 troit chez *Ptolémée*, comme dans sa sale  
 d'audience, entouré d'une foule de courti-  
 fans qu'il accueilloit d'un mot, d'un coup  
 d'œil, d'un signe de tête. *Beaubourg*, dans la  
 même scène, s'avançoit avec la hauteur d'un  
 maître au milieu de ses esclaves, parmi les-  
 quels il sembloit compter les spectateurs  
 eux-mêmes, à qui son regard faisoit baisser  
 les yeux.

Nous passons sous silence les lamenta-  
 tions mélodieuses de mademoiselle *Duclos*,  
 pour rappeler le langage simple, touchant  
 & noble de mademoiselle *Lecouvreur*, su-  
 périeure peut-être à *Baron* lui-même, en ce  
 qu'il n'eut qu'à suivre la nature, & qu'elle  
 eut à la corriger. Sa voix n'étoit point har-  
 monieuse; elle sçut la rendre pathétique: sa  
 taille n'avoit rien de majestueux; elle l'en-  
 noblit par les décences: ses yeux s'embellif-  
 soient par les larmes, & ses traits par l'ex-  
 pression du sentiment; son ame lui tint lieu  
 de tout.

On vit alors ce que la scène tragique a  
 réuni de plus parfait; les ouvrages de *Corneille*  
 & de *Racine*, représentés par des  
 acteurs dignes d'eux.

En suivant les progrès & les vicissitudes  
 de la Déclamation théâtrale, nous essayons  
 de donner une idée des talens qu'elle a  
 signalés; convaincus que les principes de  
 l'art ne sont jamais mieux sentis que par l'é-  
 tude des modèles.

Nous nous arrêterons peu à la Déclama-  
 tion comique. Personne n'ignore qu'elle ne  
 doive être la peinture fidele du ton & de

l'extérieur des personnages dont la comédie imite les mœurs. Tout le talent consiste dans le naturel ; & tout l'exercice dans l'usage du monde : or le naturel ne peut s'enseigner ; & les mœurs de la société ne s'étudient point dans les livres : cependant nous placerons ici une réflexion qui est également commune aux deux genres ; c'est que par la même raison qu'un tableau destiné à être vu de loin doit être peint à grandes touches , le ton du théâtre doit être plus haut , le langage plus soutenu , la prononciation plus marquée que dans la société où l'on se communique de plus près , mais toujours dans les proportions de la perspective , c'est-à-dire , de manière que l'expression de la voix soit réduite au degré de la nature , lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs. Voilà , dans la comédie & dans la tragédie , la seule exagération qui soit permise ; tout ce qui l'excede est vicieux.

Quelle est la réflexion que doit faire l'acteur en entrant sur la scène ? la même qu'a dû faire le Poète en prenant la plume. *Qui va parler ? Quel est son rang ? Quelle est sa situation ? Quel est son caractère ? Comment s'exprimerait-il , s'il paroissait lui-même ?*

Le héros dispaçoit de la scène , dès qu'on y apperçoit le Comédien ou le Poète : cependant , comme le Poète fait penser & dire au personnage qu'il emploie , non ce qu'il a dit & pensé , mais ce qu'il a dû penser & dire , c'est à l'acteur à l'exprimer , comme le personnage eût dû le rendre. C'est-là le choix de la belle nature , & le point im-

portant & difficile de la Déclamation. La noblesse & la dignité sont les décences du théâtre héroïque : leurs extrêmes sont l'emphase & la familiarité ; écueils communs à la Déclamation & au style , & entre lesquels marchent également le Poëte & le Comédien. Le guide qu'ils doivent prendre dans ce détroit de l'art , c'est une idée juste de la belle nature. Reste à sçavoir dans quelles sources le comédien doit la puiser.

La premiere est l'éducation. *Baron* avoit coutume de dire qu'un comédien devoit avoir été nourri sur les genoux des Reines ; expression peu mesurée , mais bien sentie.

M. Do- . . . . . Gardez de vous hâter :  
tar.

Connoissez le théâtre avant que d'y monter.

Il faut, il faut long-tems, plus prudent & plus sage ,

Faire encor de votre art l'obscur apprentissage ;

Et, pour vous épargner un triste repentir ,

Consulter la raison , & penser , & sentir.

. . . . .

Foulez aux pieds les fleurs de l'oïfive mollesse ;

Cultivez votre organe, exercez-le sans cesse ;

Sondez le cœur humain , parcourez ses détours ;

De la langue françoise étudiez les tours.

. . . . .

Avant de déclamer, il faut sçavoir parler.

Jugez-vous de sang froid , & d'un regard sévère ;

Observez de vos traits quel est le caractère.

On doit voir sur vos fronts respirer tour-à-tour ,

L'ambition , la rage , & la haine , & l'amour.

La seconde source où le comédien de-

vroit puiser, feroit le jeu d'un acteur consommé ; mais ces modeles sont rares , & l'on néglige trop la tradition, qui seule pourroit les perpétuer. On sçait, par exemple, avec quelle finesse d'intelligence & de sentiment *Baron*, dans le début de *Mithridate* avec ses deux fils, marquoit son amour pour *Xipharès*, & sa haine contre *Pharnace*. On sçait que, dans ces vers,

Princes, quelques raisons que vous puissiez me dire ,

Votre devoir ici n'a point dû vous conduire ,

Ni vous faire quitter , en de si grands besoins ,

Vous , le Pont, vous , Colchos, confiés à vos soins.

il disoit à *Pharnace* : *Vous, le Pont*, avec la hauteur d'un maître, & la froide sévérité d'un juge ; & à *Xipharès* : *Vous, Colchos*, avec l'expression d'un reproche sensible & d'une surprise mêlée d'estime, telle qu'un pere tendre la témoigne à un fils, dont la vertu n'a pas rempli son attente. On sçait que, dans ce vers de *Pyrrhus* à *Andromaque* :

Madame, en l'embrassant songez à le sauver.

le même acteur employoit, au lieu de la menace, l'expression pathétique de l'intérêt & de la pitié, & qu'au geste touchant dont il accompagnoit ces mots, *en l'embrassant*, il sembloit tenir *Astianax* entre ses mains, & le présenter à sa mere. On sçait que, dans ce vers de *Sévère* à *Félix*,

Servez bien votre Roi, servez votre Monarque.

Il permettoit l'un, & ordonnoit l'autre ; avec les gradations convenables au caractère d'un favori de *Décie*, qui n'étoit pas intolérant. Ces exemples, & une infinité d'autres qui nous ont été transmis par des amateurs éclairés de la belle Déclamation, devroient être fans cesse présens à ceux qui courent la même carrière. Mais la plûpart négligent de s'en instruire, avec autant de confiance que s'ils étoient par eux-mêmes en état d'y suppléer.

La troisieme, ( mais celle-ci regarde l'action dont nous parlerons dans la suite, ) c'est l'étude des monumens de l'antiquité. L'étude des chefs-d'œuvres de sculpture & de peinture ne contribue pas peu à donner de la fierté dans les attitudes, de la mollesse dans le geste, & du goût pour le vrai costume.

La quatrieme enfin, la plus féconde & la plus négligée, c'est l'étude des originaux ; & l'on n'en voit guère que dans les livres. Le monde est l'école d'un comédien ; théâtre immense où toutes les passions, tous les états, tous les caractères sont en jeu. Mais, comme la plûpart de ces modeles manquent de noblesse & de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans son choix. Il ne suffit donc pas qu'il peigne d'après nature ; il faut encore que l'étude approfondie des belles proportions, & des grands principes du dessein, l'ait mis en état de la corriger.

L'étude de l'histoire & des ouvrages d'imagination, est pour lui ce qu'elle est pour le peintre & pour le sculpteur. *Depuis que*

*je lis Homere*, dit un artiste célèbre de nos jours, ( *M. Bouchardon*, ) *les hommes me paroissent hauts de vingt pieds*. Les livres ne présentent point de modele aux yeux ; mais ils en offrent à l'esprit : ils donnent le ton à l'imagination & au sentiment ; l'imagination & le sentiment le donnent aux organes.

On a vu des exemples d'une belle Déclamation sans étude, & même, dit-on, sans esprit ; oui sans doute, si l'on entend par esprit la vivacité d'une conception légère, qui se repose sur les riens, & qui voltige sur les choses. Cette sorte d'esprit n'est pas plus nécessaire pour jouer le rôle d'*Ariane*, qu'il ne l'a été pour composer les Fables de *La Fontaine*, & les Tragédies de *Corneille*. Il n'en est pas de même du bon esprit ; c'est par lui seul que le talent d'un acteur s'étend & se plie à différens caracteres. Celui qui n'a que du sentiment, ne joue bien que son propre rôle ; celui qui joint à l'ame l'intelligence, l'imagination & l'étude, s'affecte & se pénètre de tous les caracteres qu'il doit imiter : ainsi l'ame, l'imagination, l'intelligence & l'étude doivent concourir à former un excellent comédien. C'est par le défaut de cet accord que l'un s'empporte où il devrait se posséder, que l'autre raisonne où il devrait sentir : plus de nuances, plus de vérité, plus d'illusion, & , par conséquent, plus d'intérêt.

Il est d'autres causes d'une Déclamation défectueuse : il en est de la part de l'Acteur, de la part du Poète, de la part du Public lui-même.

L'acteur à qui la nature a refusé les avantages de la figure & de l'organe, veut y suppléer; à force d'art; mais quels sont les moyens qu'il emploie? Les traits de son visage manquent de noblesse; il les charge d'une expression convulsive: sa voix est sourde, ou foible; il la force pour éclater: ses positions naturelles n'ont rien de grand; il se met à la torture, & semble, par une gesticulation outrée, vouloir se couvrir de ses bras. Nous dirons à cet acteur, quelques applaudissemens qu'il arrache au peuple:

» Vous voulez corriger la nature, & vous  
 » la rendez monstrueuse; vous sentez vive-  
 » ment, parlez de même, & ne forcez rien;  
 » que votre visage soit muet; on sera moins  
 » blessé de son silence que de ses contor-  
 » sions: les yeux pourront vous censurer;  
 » mais les cœurs vous applaudiront, &  
 » vous arracherez des larmes à vos criti-  
 » ques. »

A l'égard de la voix, il en faut moins qu'on ne pense pour être entendu dans nos sales de spectacles; & il est peu de situations au théâtre où l'on soit obligé d'éclater. Dans les plus violentes même, qui ne sent l'avantage qu'à sur les cris & les éclats, l'expression d'une voix entre-coupée par les sanglots, ou étouffée par la passion? On raconte d'une actrice célèbre, qu'un jour sa voix s'éteignit dans la déclaration de *Phédre*: elle eut l'art d'en profiter; on n'entendit plus que les accens d'une ame épuisée de sentiment. On prit cet accident pour un effort de la passion, comme en effet il pouvoit l'être, & jamais cette scène admi-



nable n'a fait sur les spectateurs une si violente impression. Mais, dans cette actrice, tout ce que la beauté a de plus touchant, suppléoit à la foiblesse de l'organe. Le jeu retenu demande une vive expression dans les yeux & dans les traits; & nous ne balançons point à bannir du théâtre celui à qui la nature a refusé tous ces secours à la fois. Une voix ingrate, des yeux muets, & des traits inanimés, ne laissent aucun espoir au talent intérieur de se manifester au dehors.

Quelles ressources, au contraire, n'a point sur la scène tragique celui qui joint une voix flexible, sonore & touchante, à une figure expressive & majestueuse? Et qu'il connoît peu ses intérêts, lorsqu'il emploie un art mal entendu à profaner en lui la noble simplicité de la nature!

Qu'on ne confonde pas ici une Déclamation simple avec une Déclamation froide: elle n'est souvent froide que pour n'être pas simple; & plus elle est simple, & plus elle est susceptible de chaleur: elle ne fait pas sonner les mots; mais elle fait sentir les choses: elle n'analyse point la passion; mais elle la peint dans toute sa force.

Quand les passions sont à leur comble, le jeu le plus fort est le plus vrai: c'est-là qu'il est beau de ne plus se posséder, ni se connoître. Mais les décences? Les décences exigent que l'emportement soit noble, & n'empêchent pas qu'il ne soit excessif. Vous voulez qu'*Hercule* soit maître de lui dans ses fureurs? N'entendez-vous pas qu'il ordonne à son fils d'aller assassiner sa mere?

Quelle modération attendez-vous d'*Orosmane* ? Il est prince, dites-vous : il est bien autre chose ; il est amant, & il tue *Zaïre*. *Hécube*, *Clitemnestre*, *Mérope*, *Déjanire*, sont filles & femmes de héros ; oui, mais elles sont meres ; & l'on veut égorger leurs enfans. Applaudissez à l'actrice, (mademoiselle *Dumenil*,) qui oublie son rang, qui vous oublie, & qui s'oublie elle-même dans ces situations effroyables ; & laissez dire aux ames de glace qu'elle devoit se posséder. *Ovide* a dit que l'amour se rencontroit rarement avec la majesté. Il en est ainsi de toutes les grandes passions ; mais, comme elles doivent avoir dans le style leurs gradations & leurs nuances, l'acteur doit les observer à l'exemple du Poète ; c'est au style à suivre la marche du sentiment ; c'est à la Déclamation à suivre la marche du style, majestueuse & calme, violente & impétueuse comme lui. Le défaut d'analogie dans les pensées, de liaison dans le style, de nuances dans les sentimens, peut entraîner insensiblement un acteur hors de la Déclamation naturelle. C'est une réflexion que nous avons faite, en voyant que les tragédies de *Cornille* étoient constamment celles qu'on déclamoit avec le plus de simplicité. Rien n'est plus difficile que d'être naturel dans un rôle qui ne l'est pas.

Il est dans le public une espece d'hommes qu'affecte machinalement l'excès d'une Déclamation outrée. C'est en faveur de ces gens-là que les Poètes eux-mêmes excitent souvent les comédiens à charger le geste & à forcer l'expression, sur-tout dans les

morceaux froids & foibles , dans lequel , au défaut des choses , ils veulent qu'on enfile les mots. C'est une observation dont les acteurs peuvent profiter pour éviter le piège ou les Poètes les attirent.

La violence de la passion exige beaucoup de gestes , & comporte même les plus expressifs. *Les règles défendent*, disoit *Baron*, *de lever les bras au-dessus de la tête ; mais si la passion les y porte , ils feront bien : la passion en sçait plus que les règles.*

L'abattement de la douleur permet peu de gestes ; la réflexion profonde n'en veut aucun : le sentiment demande une action simple comme lui : l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée, n'ont besoin que de l'expression des yeux & du visage : un regard, un mouvement de tête , voilà leur action naturelle ; le geste ne feroit que l'affoiblir. Que ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles pathétiques de pere , ou dans les rôles majestueux de roi , apprennent que la dignité n'a point ce qu'ils appellent *des bras*. *Auguste* tendoit simplement la main à *Cinna* , en lui disant : *Soyons amis ; &* , dans cette réponse :

Connoissez-vous *César* pour lui parler ainsi ?

*César* doit à peine laisser tomber un regard sur *Ptolémée*. Ceux-là sur-tout ont besoin de peu de gestes , dont les yeux & les traits sont susceptibles d'une impression vive & touchante. L'expression des yeux & du visage est l'ame de la Déclamation : c'est-là

que les passions vont se peindre en caracteres de feu ; c'est de-là que partent ces traits qui nous pénètrent , lorsque nous entendons dans *Iphigénie* : *Vous y serez , ma fille* ; dans *Andromaque* , *Je ne t'ai point aimé : cruel , qu'ai-je donc fait ?* dans *Atrée* , *Reconnois-tu ce sang ?* Mais ce n'est ni dans les yeux seulement , ni seulement dans les traits , que le sentiment doit se peindre : son expression résulte de leur harmonie ; & les fils qui les font mouvoir aboutissent au siège de l'ame. Lorsque *Alvarès* vient annoncer à *Zamore* & à *Alzire* l'arrêt qui les a condamnés , cet arrêt funeste est écrit sur le front de ce vieillard , dans ses regards abbatu , dans ses pas chancellans ; on frémit , avant de l'entendre. Lorsque *Ariane* lit le billet de *Thésée* , les caracteres de la main du perfide se répètent , comme dans un miroir , sur le visage pâissant de son amante , dans ses yeux fixes & remplis de larmes , dans le tremblement de sa main.

Lorsque deux ou plusieurs sentimens agitent une ame , ils doivent se peindre , en même tems , dans les traits & dans la voix , même à travers les efforts qu'on fait pour les dissimuler. *Orosmane* jaloux veut s'expliquer avec *Zaïre* : il desire , & craint l'aveu qu'il exige ; le secret qu'il cherche l'épouvante , & il brûle de le découvrir. Il éprouve de bonne foi tous ces mouvemens confus ; il doit les exprimer de même. La crainte , la fierté , la pudeur , le dépit , retiennent quelquefois la passion , mais sans la cacher : tout doit trahir un cœur sensible ; & quel art ne demandent point ces demi-teintes ,

teintes, ces nuances d'un sentiment répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, sur-tout dans les scènes de dissimulation où le Poëte a supposé que ces nuances ne seroient apperçues que des spectateurs, & qu'elles échapperoient à la pénétration des personnages intéressés ? Telle est la dissimulation d'*Atalide* avec *Roxane*, de *Cléopatre* avec *Antiochus*, de *Néron* avec *Agrippine*. Plus les personnages sont difficiles à séduire par leur caractère & leur situation, plus la dissimulation doit être profonde, plus, par conséquent, la nuance de fausseté est difficile à ménager.

De tout ce que nous venons de dire, il est aisé de se former une juste idée du jeu muet. Il n'est point de scène, soit tragique, soit comique, où cette espece d'action ne doive entrer dans les silences. Tout personnage, introduit dans une scène, doit y être intéressé ; tout ce qui l'intéresse doit l'émouvoir ; tout ce qui l'émeut doit se peindre dans ses traits & dans ses gestes : c'est le principe du jeu muet ; & il n'est personne qui ne soit choqué de la négligence de ces acteurs, qu'on voit insensibles & sourds, dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil indifférent & distrait, en attendant que leur tour vienne de reprendre la parole.

En évitant cet excès de froideur dans les silences du dialogue, on peut tomber dans l'excès opposé. Il est un degré où les passions sont muettes, *ingentes stupent*. Dans tout autre cas, il n'est pas naturel d'écouter en silence un discours dont on est vio-

lemment ému , à moins que la crainte , le respect , ou telle autre cause ne nous retienne. Le jeu muet doit donc être une expression contrainte & un mouvement réprimé. Le personnage qui s'abandonneroit à l'action devroit , par la même raison , se hâter de prendre la parole : ainsi , quand la disposition du dialogue l'oblige à se taire , on doit entrevoir , dans l'expression muette & retenue de ses sentimens , la raison qui lui ferme la bouche.

Ces réflexions , qui renferment ce que M. *Marmontel* a écrit de plus instructif & de plus didactique sur l'art de la Déclamation théâtrale , sont plus que suffisantes pour mettre ceux qui les liront en état de connoître quand un acteur remplit bien ou mal son personnage ; & c'est-là le seul but que nous nous sommes proposés dans cet article.

**DÉCORATION** : ornemens d'un théâtre , qui servent à représenter le lieu où l'on suppose que se passe l'action dramatique.

La Décoration à l'opéra fait une partie de l'invention du poëme ; c'est pourquoi nous croyons devoir y consacrer un article.

Ce n'est pas assez pour le Poëte , qui veut faire un ballet ou un opéra , d'imaginer un sujet qui prête à la musique & à la danse , il faut qu'il imagine des lieux convenables à la scène. L'opéra est le spectacle du merveilleux ; c'est-là qu'il faut sans cesse éblouir & surprendre : or la Décoration commence l'illusion ; elle doit par sa vérité , par sa magnificence , & l'ensemble de sa composition , représenter le lieu de la scène , & arracher le spectateur d'un local réel , pour

le transporter dans un local feint. L'invention, le deſſein & la peinture en forment les principales parties : la premiere regarde le Poëte lyrique ; mais il doit avoir une connoiſſance fort étendue des deux autres, pour pouvoir, avec fruit & ſans danger, donner une libre carrière à ſon imagination.

Par les diſcours qui ſont à la tête des pièces en machines de *P. Corneille*, & en parcourant les détails clairs & raisonnés qu'il y fait de tout ce qui regarde leur ſpectacle, il eſt aisé de ſe convaincre de la connoiſſance profonde que ce grand homme avoit acquiſe de toutes ces grandes parties qu'on croit peut-être fort étrangères à la poëſie.

Qu'on s'occupe à ſonder avec quelque ſoin la marche, l'ordre & le méchanisme des opéra de *Quinault* ; malgré la modestie de ce Poëte, qui n'a cherché à nous donner, ni par des explications, ni par des préfaces, ni par des détails raisonnés, aucune idée de ſes études, de ſes connoiſſances, de ſa fécondité, de ſon invention & de ſes travaux, il eſt impoſſible de ne pas s'aſſurer qu'il poſſédoit à fond toute cette matiere, & que jamais homme avant lui n'avoit ſçu la mettre en pratique avec tant de méthode, d'intelligence, de variété & de goût.

Ces exemples ſeroient ſans doute ſuffiſans pour prouver que le Poëte lyrique ne peut acquérir trop de lumieres ſur les arts qui doivent concourir à rendre parfaite l'exécution de ſes ouvrages. Ce que *Corneille* & *Quinault* ont cru néceſſaire, eux qui avoient tant de talens, un ſi beau génie, un feu poétique ſi brillant, ne doit pas ſans

doute paroître inutile aux Poètes qui viennent après eux , quelques talens qu'ils se flatent d'avoir d'ailleurs.

Mais, pour le bien & les progrès de l'art , il faut qu'ils sçachent encore les avantages que les connoissances de cette espece peuvent leur procurer , & les inconvéniens qu'ils ont à craindre , s'ils mettent le pied dans la carrière, sans avoir pris la précaution de les acquérir.

Ce n'est pas assez d'imaginer des lieux convenables à la scène , il faut encore varier le coup d'œil que présentent les lieux par les Décorations qu'on y amene. Un Poète qui a une heureuse invention , jointe à une connoissance profonde de cette partie , trouvera mille moyens fréquens d'embellir son spectacle , d'occuper les yeux du spectateur , de préparer l'illusion. Ainsi à la belle architecture d'un palais magnifique ou d'une place superbe , il fera succéder des déserts arides , des rochers escarpés , des antres redoutables. Le spectateur effrayé sera alors agréablement surpris de voir une perspective riante , coupée par des payfages agréables , prendre la place de ces objets terribles. De-là , en observant les gradations , il lui présentera une mer agitée , un horizon enflammé d'éclairs , un ciel chargé de nuages , des arbres arrachés par la fureur des vents. Il le distraira ensuite de ce spectacle , par celui d'un temple auguste : toutes les parties de la belle architecture des anciens , rassemblées dans cet édifice , formeront un ensemble majestueux ; & des jardins embellis par la nature , l'art & le



goût, termineront d'une maniere satisfaisante une représentation dans laquelle on n'aura rien négligé pour faire naître & entretenir l'illusion. Les machines qui tiennent si fort à la Décoration, lui prêteront encore de nouvelles beautés ; mais, comment imaginer des machines, si l'on ignore en quoi elles consistent, la maniere dont on peut les composer, les ressorts qui peuvent les faire mouvoir, & sur-tout leur possibilité ?

Le décorateur, quelque génie qu'on lui suppose, n'imagine que d'après le plan donné. Que de beautés ne doivent pas résulter du concours du Poëte & de l'Artiste ! Que de belles idées doivent naître d'une imagination échauffée par la poésie, & guidée par l'instruction, & de la verve d'un peintre à qui le premier dessein est donné par une main sûre, qui a sçu en écarter tous les inconvéniens, & qui en indique tous les effets ! D'ailleurs l'œil vigilant d'un Poëte, plein de son plan général, doit être d'un grand secours au peintre qui en exécute les parties. Que de défauts prévenus ! que de détails embellis ! que d'études & de réflexions épargnées !

Outre ces avantages, celui de se mettre à l'abri d'une foule d'inconvéniens qu'on peut par ce seul moyen prévenir, doit paroître bien puissant à tous les Poëtes qui se livrent au genre lyrique. Comment imaginer ? comment se faire entendre, si l'on ignore & la matiere sur laquelle il faut que l'imagination s'exerce, & l'art qui doit mettre en exécution ce qu'on aura imaginé ?

Le goût seul peut-il suffire pour empêcher qu'on ne s'égaré ? & le goût lui-même est-il autre chose qu'un sentiment exquis , que la connoissance des matieres auxquelles il s'applique ? La comparaison , l'expérience peuvent seules le rendre sûr.

La pompe, la variété, le contraste toujours juste & plein d'adresse de tous les opéra de *Quinault*, sont encore, de nos jours, un des points les moins susceptibles de critique de ces heureuses compositions. On dit plus : il n'y a point d'opéra de *Quinault*, dans lequel un homme de goût, versé dans l'étude des différens arts nécessaires à l'ensemble de pareils spectacles, ne trouve à produire en machines & en décorations des beautés nouvelles, capables d'étonner les spectateurs, & de rajeunir les anciens ouvrages. Qu'on juge par-là du fond inépuisable sur lequel *Quinault* a travaillé.

Chez lui d'ailleurs, l'effet, le service d'une Décoration, ne nuisent jamais au service ni à l'effet de celle qui suit. Les tems de la manœuvre, les contrastes nécessaires pour attacher les spectateurs, l'ordre, l'enchaînement, les gradations, toutes ces choses y sont ménagées avec un art, une exactitude, une précision qui ne sçauroient être assez admirées, & qui supposent la connoissance la plus étendue de toutes ces parties différentes.

Voilà le modèle. Malheur aux Poètes lyriques, eussent-ils le même génie de *Quinault*, s'ils négligent d'acquérir les connoissances que ce grand homme a cru lui être nécessaires. Voyez COUPE. MERVEIL-

LEUX. OPÉRA. BALLET. ENTRÉE. DIVERTISSEMENT.

DÉDICACE. *Voyez* EPÎTRE DÉDICATOIRE.

DÉFINITION. Définir, suivant la force du mot, c'est marquer les bornes & les limites d'une chose; ainsi *définir un mot*, c'est en déterminer & en circonscrire, pour ainsi dire, le sens, de manière qu'on ne puisse, ni avoir de doute sur ce sens donné, ni l'étendre, ni le restreindre, ni enfin l'attribuer à aucun autre terme.

Pour établir les règles des Définitions, remarquons d'abord que dans les sciences on fait usage de deux sortes de termes, de termes vulgaires, & de termes scientifiques.

J'appelle *termes vulgaires* ceux dont on fait usage ailleurs que dans la science dont il s'agit, c'est-à-dire dans le langage ordinaire, ou même dans d'autres sciences. J'appelle *termes scientifiques* les mots propres & particuliers à la science, lesquels termes on a été obligé de créer pour désigner certains objets, & qui sont inconnus à ceux dont la science est tout-à-fait étrangère.

Il semble d'abord que les termes vulgaires n'ont pas besoin d'être définis, puisqu'étant, comme on le suppose, d'un usage fréquent, l'idée qu'on attache à ces mots doit être bien déterminée, & familière à tout le monde. Mais le langage des sciences ne sçauroit être trop précis, & celui du vulgaire est souvent vague & obscur : on ne sçauroit donc trop s'appliquer à fixer la Dé-

finition des mots qu'on emploie , ne fût-ce que pour éviter toute équivoque.

Or, pour fixer la signification des mots , ou , ce qui revient au même , pour les définir , il faut d'abord examiner quelles sont les idées simples que ce mot renferme. J'appelle *idée simple* celle qui ne peut être décomposée en d'autres , & par ce moyen être rendue plus facile à saisir.

Quand on a trouvé toutes les idées simples qu'un mot renferme , on le définira , en présentant ces idées d'une manière aussi claire , aussi courte & aussi précise qu'il sera possible. Il suit de ce principe , que tout mot vulgaire qui ne renfermera qu'une idée simple , ne peut , & ne doit pas être défini dans quelque science que ce puisse être , puisqu'une Définition ne pourroit en mieux faire connoître le sens. A l'égard des termes vulgaires , qui renferment plusieurs idées simples , fussent-ils d'un usage très-commun , il est bon de les définir , pour développer parfaitement les idées simples qu'ils renferment.

On peut dire non-seulement qu'une Définition doit être courte , mais que plus elle sera courte , plus elle sera claire ; car la brièveté consiste à n'employer que les idées nécessaires , & à les disposer dans l'ordre le plus naturel. On n'est souvent obscur , que parce qu'on est trop long : l'obscurité vient principalement de ce que les idées ne sont pas bien distinguées les unes des autres , & ne sont pas mises à leur place. Enfin la brièveté , étant nécessaire dans les Définitions , on peut , & on doit même y renfermer des

termes qui renferment des idées complexes, (une idée complexe en renferme deux simples,) pourvu que ces termes aient été définis auparavant, & qu'on ait, par conséquent, défini les idées simples qu'ils contiennent.

Telles sont les règles générales d'une Définition; telle est l'idée qu'on doit s'en faire, & suivant laquelle une Définition n'est autre chose que le développement des idées simples qu'un mot renferme.

Au reste, tous les mots d'un Dictionnaire de science, comme de philosophie, de morale, de théologie, de physique, &c. doivent être définis; & on a justement blâmé M. de Voltaire de n'avoir presque défini aucun de ceux qui composent son *Dictionnaire philosophique portatif*; aussi est-ce moins un Dictionnaire qu'il a donné, qu'un Recueil de pièces rangées par ordre alphabétique.

DÉFINITION, en rhétorique, est un lieu commun qui explique d'une manière claire la nature d'une chose. Voyez LIEUX COMMUNS.

On dit d'un Orateur, qu'il argumente par ce Lieu-là, lorsqu'il développe, d'une manière étendue & ornée, la nature d'une chose, soit en apportant son genre & sa différence, soit en déduisant sa cause & ses effets, soit en disant d'abord ce qu'elle n'est pas, pour découvrir ensuite ce qu'elle est. On peut rapporter à ce Lieu commun ce que Cicéron dit de l'Histoire : *Historia testis temporum, lux veritatis, rerum gestarum memoria, magistra vitæ, nuntia vetustatis.*

» L'histoire est le témoin des tems, la lu-

De Orat;  
lib. 2.

» miere de la vérité, la conductrice des  
 » mœurs, la messagere de l'antiquité. »

Or. pro  
 Archid  
 poëtâ.

On peut rapporter encore à ce Lieu commun, l'éloge que ce même Orateur fait des Lettres : *Studia adolescentiam alunt, senectutem oblectant; secundas res ornant, adversis perfugium ac solatium præbent; delectant domi, non impediunt foris; pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur.*

» Les Lettres sont l'aliment de la jeunesse,  
 » & l'amusement de la vieillesse; elles nous  
 » donnent de l'éclat dans la prospérité, &  
 » sont une consolation dans l'adversité; elles  
 » sont les délices du cabinet, sans embar-  
 » rasser ailleurs; la nuit, elles nous tiennent  
 » compagnie; aux champs, & dans nos  
 » voyages, elles nous suivent. »

Ces Définitions, comme il est aisé de le remarquer, tiennent plutôt de la nature d'une description, que d'une Définition proprement dite. Aussi les Définitions de l'Orateur diffèrent beaucoup, dans la méthode, de celles du Dialecticien & du Philosophe. Ces derniers expliquent strictement & séchement chaque chose par son genre & sa différence; ils définissent l'homme, par exemple, *un animal raisonnable*. L'Orateur se donne plus de liberté, & dira : *L'homme est un des plus beaux ouvrages du Créateur, qui l'a formé à son image, lui a donné la raison, & l'a destiné à l'immortalité.*

Il y a différentes sortes de Définitions oratoires. La première se fait par l'énumération des parties d'une chose; comme lorsqu'on dit que *l'éloquence est un art qui consiste dans l'invention, la disposition, l'élocution*

& la prononciation. La seconde définit une chose par ses effets : ainsi l'on peut dire que *la guerre est un monstre cruel qui traîne sur ses pas l'injustice, la violence & la fureur ; qui se repaît du sang des malheureux , se plaît dans les larmes & le carnage ; & compte parmi ses plaisirs la désolation des campagnes , l'incendie des villes , le ravage des provinces , &c.* La troisième espèce est comme un amas de diverses notions , pour en donner une plus magnifique de la chose dont on parle ; & c'est ce que les Rhéteurs nomment *Definitiones conglobatæ*. Ainsi Cicéron définit le Sénat Romain, *Templum sanctitatis, caput urbis, ara sociorum, portus omnium gentium*. La quatrième consiste dans la négation & l'affirmation , c'est-à-dire à désigner d'abord ce qu'une chose n'est pas , pour faire ensuite mieux concevoir ce qu'elle est. Cicéron , par exemple , voulant définir le consulat , dit que cette dignité n'est point caractérisée par les haches , les faisceaux , les licteurs , la robe prétexte , ni tout l'appareil extérieur qui l'accompagne ; mais par l'activité , la sagesse , la vigilance , l'amour de la patrie ; & il en conclut que *Pison* , qui n'a aucune de ces qualités , n'est point véritablement Consul , quoiqu'il en porte le nom & qu'il en occupe la place. La cinquième définit une chose par ce qui l'accompagne ; ainsi l'on a dit de l'alchimie , que *c'est un art insensé , dont la fourberie est le commencement , qui a pour milieu le travail , & pour fin l'indigence*. Enfin la sixième définit par des similitudes & des métaphores ; on dit , par exemple , que la

*mort est une chute dans les ténèbres, & qu'elle n'est, pour certaines gens, qu'un sommeil paisible.*

On peut rapporter à cette dernière classe quatre définitions de l'homme fort plaisantes. Les Poètes feignent que les Sciences s'assemblerent un jour, par l'ordre de *Minerve*, pour définir l'homme. La Logique le définit, *un court enthymème, dont la naissance est l'antécédent, & la mort le conséquent*; l'Astronomie, *une lune changeante qui ne demeure jamais dans le même état*; la Géométrie, *une figure sphérique qui commence au même point où elle finit*; enfin la Rhétorique le définit, *un discours, dont l'exorde est la naissance, dont la narration est le trouble, dont la péroraison est la mort, & dont les figures sont la tristesse, les larmes, ou une joie pire que la tristesse*. Peut-être, par cette fiction, les Poètes ont-ils voulu nous donner à entendre que chaque art, chaque science a ses termes propres & consacrés pour définir ses objets.

**DÉLIBÉRATIF** : nom qu'on donne à un des trois genres de rhétorique. *Voyez* GENRE.

Le genre Délibératif est celui où l'on se propose de prouver à une assemblée l'importance ou la nécessité d'une chose sur les matières politiques. Ce genre a lieu dans les républiques, dans les gouvernemens mixtes, dans le Parlement d'Angleterre, quelquefois dans les nôtres, dans nos Conseils, & dans les assemblées des Etats des provinces.

Le nombre des sujets qui peuvent fournir



à ce genre peut être infini, & il seroit inutile d'en tenter l'énumération. Arrêtons-nous seulement aux principaux, à ceux qui, chez les Anciens, faisoient l'objet des délibérations publiques, & qui sont encore, parmi nous, du ressort de l'éloquence politique. *Voyez* ELOQUENCE POLITIQUE. *Aristote*, dans sa Rhétorique, les réduit à cinq chefs; les finances, la paix & la guerre, la sûreté des frontieres, le commerce & l'abondance, l'établissement des loix.

Un Orateur obligé de parler sur les finances doit sçavoir exactement à quoi se montent les revenus de l'Etat, pour rétablir, augmenter ou diminuer certains droits, en imposer de nouveaux, quand les circonstances & la nécessité l'exigent. Il doit comparer la dépense avec la recette, pour retrancher celle-là si elle est superflue, ou la modérer si elle est excessive. Or, pour parler pertinemment de ces matieres, il faut s'en instruire, non sur le rapport des autres, presque toujours suspect, mais par soi-même & par expérience, par la lecture des Auteurs qui en ont écrit, & par celle des Historiens.

Pour délibérer sur la guerre ou la paix, un homme d'Etat doit sçavoir au juste quelles sont les forces de la république, ou du royaume, tant sur terre que sur mer; leur état actuel & passé, & par quels moyens on pourroit les augmenter; les comparer avec celles des voisins, de la puissance desquels il faut être également informé, sçavoir l'histoire des guerres de son pays, & même de celle des autres peuples. On trouve des

exemples de toutes ces connoissances dans les harangues de *Démofthène*.

Quant à la sûreté des frontieres, cet article exige une connoissance exacte du nombre actuel des troupes qui les gardent, pour les augmenter s'il est nécessaire, ou les réformer selon le besoin ; celle des places fortes, de leur situation, des postes qu'il est important de fortifier, &c.

Le commerce étant l'ame d'un Etat ; il est de la dernière conséquence d'en connoître l'étendue, la force & les branches ; la nature des marchandises qu'on fournit à l'Etranger, & de celles qu'on tire de lui ; les avantages ou les désavantages qui résultent de l'importation ou de l'exportation, &c.

Enfin, les propositions pour délibérer sur l'établissement des loix seront faciles à trouver, lorsqu'on saura distinguer les différentes sortes de gouvernement, que l'on connoitra le fort & le foible de leur constitution, les causes de leur grandeur & de leur décadence ; lorsqu'on aura étudié les mœurs, le génie des peuples, & l'esprit des différentes loix, non-seulement de son pays, mais encore des autres nations, tant anciennes que modernes. Les voyages & la lecture de l'Histoire sont d'un grand secours pour acquérir & perfectionner les lumieres à cet égard.

Tels sont les sujets ordinaires sur lesquels on délibere, & les connoissances préliminaires que doit acquérir l'Orateur. S'il veut porter ses auditeurs à une entreprise, il doit prouver que la chose, sur laquelle on délibere, est ou honnête, ou utile, ou neces-

faire, ou juste, ou possible, ou même qu'elle renferme toutes ces qualités. Pour y réussir, il faut examiner quelle fin on se propose, & voir par quel moyen on peut y arriver; car on peut se méprendre & dans la fin & dans les moyens.

On doit considérer si la chose, dont il s'agit, est utile par rapport au tems, au lieu, aux personnes. En effet, une chose peut convenir dans un certain tems, mais non au tems présent; peut réussir par un tel moyen, & manquer par tout autre; peut être avantageuse dans une province, & dangereuse dans une autre. A l'égard des personnes, l'Orateur doit varier ses motifs selon l'âge, le sexe, la dignité, les mœurs & les caractères de ses auditeurs. Voyez BIEN-  
SÉANCE.

A l'égard du style; *Cicéron*, dans ses Partitions oratoires, en trace le caractère en deux mots : *Tota autem oratio*, dit-il, *simplex & gravis, & sententiis debet esse ornatior quam verbis*; c'est-à-dire que, dans le genre Délibératif, l'Orateur doit parler d'une manière simple, mais pourtant avec dignité, & employer plutôt des pensées solides, que des expressions fleuries.

L'usage des passions entre aussi dans ce genre, tantôt pour les exciter, & tantôt pour les réprimer dans l'ame de ceux qu'on veut porter à une résolution, ou qu'on se propose d'en détourner. Voyez PASSIONS.

Si jamais la citation des exemples est nécessaire, c'est particulièrement dans le genre Délibératif. Rien ne détermine plus les hommes à faire une chose, que de leur

montrer que d'autres l'ont exécutée avant eux, & avec succès. *Voyez* EXEMPLE.

Il est aisé de comprendre que, pour dissuader ou détourner quelqu'un d'une entreprise, on doit se servir de raisons contraires à celles que l'on emploie pour persuader; c'est-à-dire qu'alors nous devons prouver que la chose, pour laquelle on délibère, est contre l'honneur ou l'utilité, peu nécessaire ou injuste, ou impossible, ou du moins environnée de tant de difficultés, que rien n'est moins assuré que le succès qu'on s'en promet.

Il ne s'agit pas, dans ce genre, d'étaler des graces, de chatouiller l'oreille, de prodiguer les figures; c'est une éloquence forte & simple qu'il faut, comme nous l'avons déjà dit; c'est une éloquence de service, qui rejette tout ce qui a plus d'éclat que de solidité. Qu'on entende *Démofthène*, lorsqu'il donne son avis au peuple d'Athènes, délibérant s'il déclarera la guerre à *Philippe*: cet Orateur est riche, il est pompeux; mais il ne l'est que par la force de son bon sens. *Voyez*, au mot ELOQUENCE, ce qui regarde les trois genres d'élocution.

DÉLICAT: on dit, au figuré, d'une pensée qu'elle est délicate, lorsque les idées en sont liées entr'elles par des rapports peu communs, qu'on n'apperçoit pas d'abord, quoiqu'ils ne soient point éloignés; qui causent une surprise agréable; qui réveillent adroitement des idées accessoiress & secretes de vertu, d'honnêteté, de bienveillance, de plaisir, de volupté, & qui insinuent indirectement aux autres la bonne opinion qu'on a d'eux

ou

ou de foi. On dit d'une expression, qu'elle est délicate, lorsqu'elle rend l'idée clairement, mais qu'elle est empruntée, par métaphore, d'objets écartés, que nous voyons tout d'un coup rapprochés avec surprise & avec plaisir.

Quand il s'agit d'ouvrages d'esprit, le mot *Délicat* s'emploie toujours au figuré ; car l'on dit, au simple, d'un autre ouvrage, qu'il est délicat, lorsque les parties qui le composent sont déliées, fragiles, & qui n'ont pu être travaillées qu'avec beaucoup de peine, d'adresse & d'attention de la part de l'ouvrier. Voyez l'article FINESSE. Voyez aussi, au mot PENSÉES, ce qu'on y dit des *Pensées délicates*.

DÉLIÉ : on dit, au figuré, d'un discours, qu'il est délié, lorsqu'on n'en démêle pas, au premier coup d'œil, l'artifice, la finesse & le but. Il ne faut pas confondre le *Délié* avec le *délicat*. Les gens délicats sont assez souvent déliés dans leur façon de s'exprimer ; mais les gens déliés sont rarement délicats. Répandez sur un discours délié la nuance du sentiment, & vous le rendrez délicat. Supposez à celui qui tient un discours délicat quelque vue intéressée & secrète, & vous en ferez à l'instant un homme délié.

Quoi qu'il en soit de toutes ces distinctions, il seroit à souhaiter que quelqu'un, à qui la langue fût bien connue, & qui eût beaucoup de finesse dans l'esprit, s'occupât à définir toutes ces sortes d'expressions, & à marquer avec exactitude les nuances imperceptibles qui les distinguent. Tel sçait

développer toutes les règles de la syntaxe ; qui ne feroit pas une ligne de cette grammaire. Outre une grande habitude de penser & d'écrire, elle exige encore de la délicatesse & du goût. On sent à chaque instant des choses pour lesquelles on manque de termes, & l'on est forcé de se jeter dans les exemples.

**DÉMONSTRATIF** : nom qu'on donne à un des trois genres de la rhétorique. *Voyez* GENRE.

Le genre Démonstratif a pour objet l'honnête ou le honteux, la vertu ou le vice, puisque sa fin principale est la louange ou le blâme : or la louange ne peut tomber que sur la vertu & ce qui la concerne ; le blâme, que sur le vice & ce qui y a rapport. Ce que nous dirons sur cette matière montrera comment l'Orateur peut se rendre recommandable par ses mœurs ; ce qui fait un moyen de persuasion ; car non-seulement les jugemens que l'Orateur porte des vices & des vertus influent beaucoup sur l'opinion que conçoivent de lui les auditeurs, mais ils sont d'autant mieux disposés à lui accorder leur confiance, qu'il paroît plus animé des mêmes vertus qu'il célèbre dans les autres. D'ailleurs l'honnête homme doit avoir la flatterie en horreur ; & cependant il est presque impossible qu'il évite cet écueil, s'il ne sçait pas discerner ce qui est véritablement louable, de ce qui ne l'est point. Il faut donc faire en sorte d'avoir, à cet égard, des notions justes.

L'honnête est ce qui étant désirable par soi-même, est en même tems digne de

louange; ou ce qui étant un bien en soi, est encore agréable par sa bonté même. Il s'ensuit de-là que la vertu est honnête, puisqu'elle est un bien, & un bien digne de louanges. Ses principales especes sont la justice, la valeur, la tempérance, la magnificence, la libéralité, la clémence, la prudence, la sagesse, &c. Si la vertu est le pouvoir de faire du bien, il faut mettre au nombre des plus hautes vertus celles qui sont les plus utiles, comme la valeur, la justice, la libéralité. Les choses contraires à ces vertus sont autant de vices; & l'Orateur doit avoir une notion juste des uns & des autres.

Les panégyriques, les oraisons funebres, les complimens, les éloges ou discours académiques, les invectives, &c. sont du genre Démonstratif.

On tire les louanges, de la patrie, de l'éducation, des qualités du cœur & de l'esprit, des biens extérieurs, de l'état, de l'âge, du bon emploi qu'on fait du crédit, des richesses, des charges, de ses talens. Au contraire, la bassesse de l'extraction, la mauvaise éducation, les défauts de l'esprit & les vices du cœur, l'abus du crédit, des richesses, &c. fournissent matière à l'invective. Les Catilinaires de *Cicéron* & les Philippiques sont de ce dernier genre, mais non pas uniquement; car, à d'autres égards, elles entrent dans le genre délibératif & dans le judiciaire.

» Parmi les sources de la louange & de  
» l'invective, dit M. *Marmontel*, il en est  
» où la justice & la raison nous défendent  
» de puiser. On peut, en louant un homme

» recommandable, rappeler la gloire & les  
 » vertus de ses aïeux ; mais il est ridicule  
 » d'en tirer pour lui un éloge. L'on peut &  
 » l'on doit démasquer l'artifice & la scélé-  
 » rateffe des méchans, lorsqu'on est chargé,  
 » par état, de défendre contr'eux la foiblesse  
 » & l'innocence ; mais c'est eux-mêmes ,  
 » & non leurs ancêtres, que l'on est en  
 » droit d'attaquer ; & il est absurde & bar-  
 » bare de reprocher aux enfans les malheurs,  
 » les vices ou les crimes des peres. Le re-  
 » proche d'une naissance obscure ne prouve  
 » que la bassesse de celui qui le fait. En un  
 » mot, pour louer ou blâmer justement  
 » quelqu'un, il faut le prendre en lui-même ,  
 » & le dépouiller de tout ce qui n'est pas à  
 » lui. »

Le genre Démonstratif comporte toutes  
 les richesses & toute la magnificence de l'art  
 oratoire. *Cicéron* dit, à cet égard, que l'O-  
 rateur, loin de cacher l'art, peut en faire  
 parade & en étaler toute la pompe ; mais  
 il ajoûte en même tems, qu'on doit user  
 de réserve & de retenue ; que les ornemens,  
 qui sont comme les fleurs & les brillans de  
 la raison, ne doivent pas se montrer par-  
 tout, mais de distance en distance. *Je veux,*  
*dit-il, que l'Orateur place des jours & des*  
*lumières dans son tableau ; mais j'exige aussi*  
*qu'il y mette des ombres & des enfoncemens,*  
*afin que les couleurs vives en sortent avec*  
*plus d'éclat.*

Le genre délibératif & le genre démon-  
 stratif ont une conformité remarquable ; car  
 ce qui fait la matière d'un conseil, peut de-  
 venir celle d'un éloge, en changeant seule-



ment le tour de l'expression. Par exemple : *Il ne faut pas tirer sa gloire des avantages de la fortune, mais de ceux de la vérité ;* c'est un conseil. *Il tiroit sa gloire, non pas des avantages de la fortune, mais de ceux de la vérité ;* c'est un éloge. Voyez DÉLIBÉRATIF.

DÉMONSTRATION (*la*) est une preuve évidente, dit *Quintilien* : de-là les Démonstrations géométriques. Il y a des Rhéteurs qui prétendent que la Démonstration ne diffère du syllogisme des Dialecticiens, que par la maniere de conclure. Quoi qu'il en soit, on s'accorde à définir l'un & l'autre, *une maniere de prouver les choses douteuses, par le moyen de celles qui sont claires & certaines ;* car il n'est pas possible qu'une chose soit rendue certaine, par une autre qui ne l'est pas elle-même. Les Grecs comprennent tous ces différens argumens dans un terme général, qui ne peut guère être exprimé, en notre langue, que par celui de *motifs de crédibilité*. Voyez ARGUMENT.

DÉNOUEMENT, est un incident imprévu, & toutefois préparé, qui débrouille l'intrigue, & met fin à l'action d'un poëme épique, ou d'une pièce dramatique.

La cessation de la colere d'*Achille* fait le Dénouement de l'*Illiade*, la mort de *Turnus* celui de l'*Enéide*, la mort de *Pompée* celui de la *Pharsale*, la réduction de Paris & la soumission des Ligueurs celui de la *Henriade*.

Le Dénouement de la tragédie demande plus d'art & de délicatesse que celui du

poème épique ; il faut qu'il soit amené sans que le spectateur le prévoie ; car s'il le prévoit une fois , il se trouve privé d'un plaisir auquel il s'attendoit , & qu'on doit lui ménager. Il en est de même de celui de l'épopée ; mais communément celui de la tragédie est amené avec plus de finesse. Tantôt l'événement , qui doit terminer l'action tragique , semble la nouer lui-même , comme dans *Alzire* ; tantôt il vient tout-à-coup renverser la situation des personnages , & rompre à la fois tous les nœuds de l'action , comme dans *Mithridate*. Cet événement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur , & il en devient le comble , comme dans *Inès* ; quelquefois il semble en être le comble , & il en devient le terme , comme dans *Iphigénie*. Le Dénouement le plus parfait est celui où l'action , long-tems balancée dans cette alternative , tient l'ame du spectateur incertaine & flotante jusqu'à son achèvement ; tel est celui de *Rodogune*. Il est des tragédies dont l'intrigue se résout comme d'elle-même , par une suite de sentimens qui amènent la dernière révolution sans le secours d'aucun incident ; tel est *Cinna*. Mais dans celles-là même la situation des personnages doit changer , du moins au Dénouement.

Préparer le Dénouement , c'est disposer l'action de manière que ce qui le précède le produise. « Il y a , dit *Aristote* , une grande » différence entre des incidens qui naissent » les uns des autres , & des incidens qui » viennent simplement les uns après les autres. » Ce passage lumineux renferme

tout l'art d'amener le Dénouement ; mais c'est peu qu'il soit amené , il faut encore qu'il soit imprévu. L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude ; c'est par elle que l'ame est suspendue entre la crainte & l'espérance , & c'est de leur mélange que se nourrit l'intérêt. Une passion fixe est pour l'ame un état de langueur ; l'amour s'éteint ; la haine languit ; la pitié s'épuise , si la crainte & l'espérance ne les excitent par leurs combats : or , plus d'espérance ni de crainte , dès que le Dénouement est prévu. Ainsi , même dans les sujets connus , le Dénouement doit être caché , c'est-à-dire , que quelque prévenu qu'on soit de la maniere dont se terminera la pièce , il faut que la marche de l'action en écarte la réminiscence , au point que l'impression de ce qu'on voit , ne permette pas de réfléchir à ce qu'on fait : telle est la force de l'illusion. C'est par-là que les spectateurs sensibles pleurent vingt fois à la même tragédie ; plaisirs que ne goûtent jamais les vains raisonneurs & les froids critiques.

Le Dénouement , pour être imprévu doit donc être le passage d'un état incertain à un état déterminé. La fortune des personnages intéressés dans l'intrigue , est , durant le cours de l'action comme un vaisseau battu par la tempête ; ou le vaisseau fait naufrage ; ou il arrive au port : voilà le Dénouement.

Un Dénouement qui n'est que vraisemblable , n'en exclut aucun de possible , & entretient l'incertitude , en les laissant tous imaginer. Un Dénouement nécessité ne

peut laisser prévoir que lui ; & l'on ne doit pas attendre qu'un succès assuré, qu'un revers inévitable, échappe aux yeux des spectateurs. Plus ils se livrent à l'action, & plus leur attention se dirige vers le terme où elle aboutit : or, le terme prévu, l'action est finie. D'où vient que le Dénouement de *Rodogune* est si beau ? C'est qu'il est aussi vraisemblable qu'*Antiochus* soit empoisonné, qu'il l'est que *Cléopâtre* s'empoisonne. D'où vient que celui de *Britannicus* a nuï au succès de cette belle tragédie ? C'est qu'en prévoyant le malheur de *Britannicus* & le crime de *Néron*, on ne voit aucune ressource à l'un, ni aucun obstacle à l'autre.

De toutes les péripéties, (ou changement de fortune,) la reconnoissance est la plus favorable à l'intrigue & au Dénouement ; à l'intrigue, en ce qu'elle est précédée par l'incertitude & le trouble qui produisent l'intérêt ; au Dénouement, en ce qu'elle y répand tout-à-coup la lumière, & renverse en un instant la situation des personnages & l'attente des spectateurs. Aussi a-t-elle été pour les anciens une ressource féconde de situations intéressantes & de tableaux pathétiques. La reconnoissance est d'autant plus belle, que les situations, dont elle produit le changement, sont plus extrêmes, plus opposées, & que le passage en est plus prompt ; par-là, celle d'*Œdipe* est sublime. Si le Dénouement de *Sémiramis* est le plus pathétique du théâtre, c'est parce que le Poète y a ménagé la plus tragique des reconnoissances. *Ninias* croit avoir tué le perfide *Assur*. Il se trouve avoir

poignardé sa mere ; & cette révolution met le comble à la terreur & à la pitié. Une révolution pareille fait la beauté du Dénouement d'*Inès*.

A tous ces différens moyens d'amener le Dénouement, se joint la *machine* ou le *merveilleux* ; ressource dont il ne faut pas abuser, mais qu'on ne doit pas s'interdire. Le merveilleux a sa vraisemblance dans les mœurs de la pièce, & dans la disposition des esprits. Il est deux espèces de vraisemblance, l'une de réflexion & de raisonnement ; l'autre de sentiment & d'illusion. Un événement naturel est susceptible de l'une & de l'autre : il n'en est pas toujours ainsi d'un événement merveilleux. Mais, quoique ce dernier ne soit le plus souvent, aux yeux de la raison, qu'une fable ridicule & bizarre, il n'en est pas moins une vérité pour l'imagination séduite par l'illusion & échauffée par l'intérêt. Toutefois, pour produire cette espèce d'enyvrement qui exalte les esprits & subjugué l'opinion, il ne faut pas moins que la chaleur de l'enthousiasme. Une action où doit entrer le merveilleux, demande plus d'élévation dans le style & dans les mœurs, qu'une action toute naturelle. Il faut que le spectateur, emporté hors de l'ordre des choses humaines par la grandeur du sujet, attende & souhaite l'entremise des dieux dans des périls, ou des malheurs dignes de leur assistance :

*Nec Deus interfit, nisi dignus vindice nodus*, &c. Horace.

C'est ainsi que *Corneille* a préparé la con-

version de *Pauline* ; & il n'est personne qui ne dise avec *Polieucte* :

Elle a trop de vertu pour n'être pas Chrétienne.

Dans la comédie, le Dénouement n'est, pour l'ordinaire, qu'un éclaircissement qui dévoile une ruse, qui fait cesser une méprise, qui détrompe les dupes, qui démasque les frippons, & qui acheve de mettre le ridicule en évidence. Comme l'amour est introduit dans presque toutes les intrigues comiques, & que la comédie doit finir gaïement, on est convenu de la terminer par le mariage. Le Dénouement de la comédie a cela de commun avec celui de la tragédie, qu'il doit être préparé de même, naître du fond du sujet & de l'enchaînement des situations. Il a cela de particulier, qu'il exige à la rigueur la vraisemblance la plus exacte, & qu'il n'a pas besoin d'être imprévu : souvent même il n'est comique, qu'autant qu'il est annoncé. Dans la tragédie, c'est le spectateur qu'il faut séduire : dans la comédie, c'est le personnage qu'il faut tromper ; & l'on ne rit des méprises de l'autre, qu'autant qu'il n'en est pas de moitié. Ainsi, lorsque *Moliere* fait tendre à *George Dandin* le piège qui amène le Dénouement, il met le spectateur de la confidence. Dans le comique larmoyant, mauvais genre que nous avons combattu, le Dénouement doit être imprévu, comme celui de la tragédie, & pour la même raison. Voyez CATASTROPHE. Voyez, aux mots COMÉDIE, TRAGÉDIE, ce qui regarde le Dénouement.

**DÉPRÉCATION** : figure de rhétorique par laquelle l'Orateur implore l'assistance, le secours de quelqu'un, ou par laquelle il souhaite qu'il arrive quelque punition ou quelque grand mal à celui qui parlera fausement de lui, ou de son adversaire, ou qui ne fera pas ce qui convient. Celle-ci s'appelle proprement *imprécation*, & se fait quand on dit: *Malheur à celui qui osera... &c. Veuille le ciel punir du plus affreux des tourmens celui qui... &c.*

Cicéron donne un bel exemple de la Déprécation, proprement dite, dans cet endroit de l'Oraison pour *Déjotarus*, où il dit : *Hoc nos metu, César, per fidem & constantiam & clementiam tuam libera, &c. Voyez IMPRÉCATION.*

**DESCRIPTION** : figure de rhétorique dont les Poètes & les Orateurs font également usage, qui consiste dans la peinture ou des tems, ou des lieux, ou des personnes, ou de quelqu'autre objet qu'on désigne & qu'on caractérise par des traits extérieurs; & c'est en cela qu'elle diffère de la définition qui fait connoître l'essence & la nature de la chose qui en est l'objet. La Description d'un homme est la réponse à la question, *Quid est*, Qu'est-il? & la définition, la réponse à la question, *Quis est*, Qui est-il? *Voyez DÉFINITION.*

On distingue différentes especes de Description; la premiere, celle des choses, comme d'un combat, d'un incendie, d'un naufrage; la seconde, celle des tems; la troisieme, celle des lieux; la quatrieme, celle des personnes ou des caracteres. Nous

donnerons des exemples des unes & des autres.

Les Descriptions des choses doivent présenter des images qui rendent les objets comme présens ; telle est celle que *Boileau* fait de la Mollesse :

*Lutrin*, Du moins ne permets pas . . . . . La Mollesse  
ch. 2. oppressée ,

Dans sa bouche, à ce mot , sent sa langue glacée ;  
Et, lassé de parler, succombant sous l'effort ,  
Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort.

Telle est encore la Description suivante ,  
tirée du poëme sur la bataille de Fontenoi :

M. de L'Escaut, les ennemis, les remparts de la ville ,  
Voltaire. Tout présente la mort, & *Louis* est tranquille.  
Cent tonnerres de bronze ont donné le signal.  
D'un pas ferme & pressé, d'un front toujours égal ;  
S'avance vers nos rangs la profonde colonne  
Que la terreur devance, & la flamme environne ;  
Comme un nuage épais qui, sur l'aîle des vents ,  
Porte l'éclair, la foudre, & la mort dans ses  
flancs. . . . .

Dans un ordre effrayant trois attaques formées ,  
Sur trois terrains divers engagent les armées.  
Le François, dont *Maurice* a gouverné l'ardeur ;  
A son poste attaché, joint l'art à la valeur.  
La mort sur les deux camps étend sa main cruelle ;  
Tous ses traits sont lancés, le sang coule autour  
d'elle.

Chefs, officiers, soldats, l'un sur l'autre entassés ;  
Sous le fer expirans, par le plomb renversés ,  
Poussent les derniers cris en demandant vengeance.



On connoît la Description que *Boileau* fait de l'âge d'or ; mais la versification en est si belle, les images si agréables, & si bien rendues, qu'on ne fera pas fâché de la trouver ici :

Hélas ! avant ce jour qui perdit nos neveux ,  
Tous les plaisirs couroient au-devant de ses vœux.  
La faim aux animaux ne faisoit point la guerre ;  
Le bled, pour se donner sans peine ouvrant la terre ,  
N'attendoit pas qu'un bœuf, pressé par l'aiguillon,  
Traçât, d'un pas tardif, un pénible sillon ;  
La vigne offroit par-tout des grappes toujours  
pleines ;  
Et des ruisseaux de lait serpentoient dans les plaines.

Le même Poëte fait ailleurs cette Description d'une campagne :

La Seine, au pied des monts que son flot vient  
laver ,  
Voit, du sein de ses eaux, vingt isles s'élever ,  
Qui, partageant son cours en diverses manieres ,  
D'une riviere seule y forment cent rivières.  
Tous ses bords sont couverts de faules non plantés,  
Et de noyers souvent du passant insultés.

Voici une Description moins riante, mais plus forte. Elle est tirée de l'Oraison funebre du prince de *Condé* : « Quel objet se  
» présente à mes yeux ? Ce ne sont pas seu- M. Bos-  
» lement des hommes à combattre ; ce sont suet.  
» des montagnes inaccessibles ; ce sont des  
» ravines & des précipices, d'un côté ; c'est,  
» de l'autre, un bois impénétrable, dont le

» le fond est un marais , & derriere, des  
 » ruisseaux , de prodigieux retranchemens ;  
 » ce sont par-tout des forts élevés , & des  
 » forêts abbatues qui traversent des che-  
 » mins affreux , &c. »

Dans une Epître adressée à M. *Helvétius*, pendant son séjour à Berlin , M. *Dorat* décrit ainsi les mœurs de la capitale :

Te parlerai-je de Paris ?  
 Qu'a-t-il de nouveau pour un sage ?  
 Il est , tel que tu l'as laissé ,  
 Aujourd'hui fou , demain sensé ;  
 Et s'ennuyant selon l'usage.  
 On y voit des sots rengorgés ;  
 Des bégueules très-agréables ,  
 Et des enfans sans préjugés ;  
 Des grands seigneurs bien dérangés ;  
 Se donnant les airs d'être affables ;  
 Des protecteurs impitoyables ,  
 Qui vont quêtant des protégés.  
 Profondément on déraisonne ;  
 On fisle , on prône tour-à-tour ;  
 On s'idolâtre sans amour.  
 Le François se perfectionne  
 Et se corrompt de jour en jour.

Nous avons parlé ailleurs des Descriptions, soit du corps & des traits extérieurs des personnes, soit de leur ame & de leurs mœurs, c'est-à-dire de leurs penchans , de leurs vertus & de leurs vices. Voyez PORTRAIT.

Toute Description doit présenter des images si vives, qu'elles rendent les objets comme

frapans ; & , comme l'imagination peut se représenter à elle-même les choses plus grandes & plus belles que celles que la nature offre ordinairement aux yeux , il est permis , il est même digne d'un grand maître de rassembler dans ses Descriptions toutes les beautés possibles. Il n'en coûte pas davantage de former une perspective très-vaste , qu'une perspective qui seroit fort bornée ; de peindre tout ce qui peut faire un beau paysage , la solitude des rochers , la fraîcheur des forêts , la limpidité des eaux , leur doux murmure , la verdure & la fermeté du gazon , que de dépeindre seulement quelques-uns de ces objets. Il ne faut point les décrire comme le hazard nous les offre tous les jours , mais comme on s'imagine qu'ils devroient être. Il faut jeter dans l'ame l'illusion & l'enchantement. En un mot , un Auteur , & sur-tout un Poète qui peint d'après son imagination , a toute l'économie de la nature entre ses mains ; & il peut lui donner les charmes qu'il lui plaît , pourvu toutefois qu'il ne la réforme pas trop , & que pour vouloir exceller , il ne se jette pas dans le chimérique & l'absurde ; mais le bon goût & le génie l'en garantiront toujours.

Avant de finir cet article , examinons pourquoi , dans toutes les Descriptions qui peignent bien les objets , & qui , par de justes images , les rendent comme présens , non-seulement ce qui est grand , extraordinaire ou beau , mais même ce qui est désagréable à voir , nous plaît si fort ? C'est que les plaisirs de l'imagination sont extrê-

mement variés & étendus. Le principe de de ce plaisir semble être une action de l'esprit, qui compare les idées que les mots font naître, avec celles qui lui viennent de la présence même des objets. Voilà pourquoi la Description d'un fumier peut plaire à l'entendement par l'exacritude, & la propriété des termes qui servent à le dépeindre. Mais la Description des belles choses plaît infiniment davantage, parce que ce n'est pas la seule comparaison de la peinture avec l'original qui nous séduit ; mais nous sommes aussi ravis de l'original même. La plupart des hommes aiment mieux la Description que *Milton* fait du paradis, que celle qu'il donne de l'enfer, parce que dans l'une le feu & le soufre ne satisfont point l'imagination, comme le font les parterres de fleurs & les bocages odoriférans : peut-être néanmoins que les deux tableaux sont également parfaits dans leur genre.

Cependant une des plus grandes beautés de l'art des Descriptions est de peindre des objets capables d'exciter une secrète émotion dans l'esprit du lecteur, & de mettre en jeu ses passions. Nous regardons, par exemple, les terreurs qu'une Description nous imprime avec la même curiosité & le même plaisir que nous trouvons à contempler un monstre mort : plus son aspect est effrayant, plus nous goûtons de plaisir à n'avoir rien à craindre de ses insultes. Ainsi, lorsque nous lisons des Descriptions de blessures, de tourmens, de morts, le plaisir que ces peintures font en nous, vient d'une secrète comparaison de notre état avec celui de

de ceux qui ont éprouvé ces maux. *Voyez*  
HYPOTYPOSE. IMAGE.

DESSEIN : en littérature, on se sert souvent de ce mot pour désigner l'invention du sujet d'un ouvrage, la disposition de ses parties, & l'ordonnance du tout.

Pour faire une bonne pièce de théâtre, par exemple, il ne suffit pas d'imaginer un sujet, de composer de beaux vers, d'exposer des caractères intéressans, de fabriquer des scènes & des actes, il faut encore mettre une juste proportion dans toutes les parties, les faire rapporter au point principal de la pièce, réduire le tout au moule qu'on a choisi, afin qu'il y ait unité dans le plan. Il n'y a point d'ouvrage en poésie qui ne soit sujet à cette règle. L'Auteur d'une ode n'est pas moins obligé de former son plan, que l'Auteur d'une tragédie ou d'un poème épique. Je ne sçais même s'il ne seroit pas plus permis à celui-ci qu'au premier, de se négliger sur cet article. Les beautés d'un grand tableau d'histoire portent avec elles l'excuse d'un défaut de dessein dont elles pourroient être accompagnées; mais on juge avec rigueur d'une signature : le plus petit défaut dans l'œconomie du dessein y devient considérable.

Au reste, ceci ne tend pas à excuser les négligences du plan dans les grands ouvrages : un défaut, tout excusable qu'il soit, ne cesse point d'être un défaut. La *Henriade* est, sans doute, un beau poème; mais cet ouvrage auroit un bien plus grand mérite, s'il avoit été mieux dessiné. On n'y trouve pas assez d'unité; il n'y a presque d'autre

intérêt que celui qu'on prend à la matière qui y est traitée, laquelle dans la forme historique est intéressante par elle-même; on y voudroit un intérêt d'art & de génie; un certain enchaînement de faits & d'incidens, qui frappe l'esprit, le suspend, l'attache, & le fait tout ensemble craindre & espérer pour le héros. Le Poète ne lui fait courir aucun danger: on ne craint jamais pour lui; il est toujours heureux, toujours triomphant, & on sçait d'avance qu'il le doit toujours être. Rien n'illustre davantage un héros que les traverses & les disgraces de la fortune; & personne n'en a peut-être tant éprouvé que *Henri IV*. Ce défaut d'intérêt vient de ce que l'ouvrage a été mal dessiné. *M. de Voltaire* ne vouloit d'abord faire qu'un poème sur la Ligue: il vit que ce sujet étoit susceptible des beautés de l'épopée; il s'occupa dès-lors à en faire un vrai poème épique. Mais au lieu d'imaginer un nouveau plan, il travailla sur le premier, & se contenta d'y ajouter de nouvelles figures; de sorte que la *Henriade* n'est regardée par beaucoup de gens de lettres, que comme une galerie de magnifiques tableaux.

L'unité naît de la correction du dessein. Cette unité doit se montrer non-seulement dans le gros de l'ouvrage, mais encore dans ses parties. Il faut qu'elles tendent toutes à une idée générale qui les réunisse. C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes ses parties, & dans une sage combinaison des différens préceptes, que consiste la perfection du dessein. Ce que nous disons du

dessein général d'un ouvrage s'applique, en particulier, à chaque morceau qui le compose : ainsi l'on dessine une scène, un acte, un chant, une harangue, un épisode. Chaque chose a son but, ou doit l'avoir ; & c'est une faute de dessein que de perdre ce but de vue ; mais c'en est une plus grande que de le poursuivre jusqu'à l'ennui. *Voyez INTÉRÊT.* Nous nous étendrons davantage dans l'article PLAN, auquel nous renvoyons le lecteur.

DEVISE, est une inscription jointe à une figure qui représente un ou plusieurs objets. Le P. *Bouhours* la définit une *métaphore qui représente un objet par un autre, mais avec lequel il a de la ressemblance* ; de sorte que pour exprimer en langage de Devise, par exemple, qu'un grand roi est capable de gouverner lui seul tout le monde, il faut chercher une image étrangère qui mette cela devant les yeux, & qui donne lieu à une comparaison juste, comme seroit un soleil éclairant le globe de la terre, avec ce mot : *Mihi sufficit unus ; Un seul me suffit.* C'est parler dans le sens propre & naturel, que de dire : *Un grand roi est un prince qui a assez de sagesse pour gouverner tous les peuples* ; c'est parler dans un sens métaphorique, que de dire : *Un grand roi est un soleil qui a assez de lumière pour éclairer toute la terre* ; où l'on voit qu'on compare un grand roi avec le soleil, la sagesse avec la lumière, tous les peuples avec le globe de la terre, & que la comparaison est fondée sur le rapport que ces choses ont entr'elles. Une métaphore de cette es-

*Entret.  
d'Ariste  
& d'Eugène.*

pece fait l'essence de la Devise ; & c'est par-là aussi , qu'on doit juger si les Devises sont vraies ou fausses. - Ainsi les trois couronnes , dit le P. Bouhours de *Henri II* , dont deux sont représentées en terre , & l'autre en l'air , avec ce mot : *Manet ultima cœlo ; La dernière est dans le ciel* , ne sont point une Devise régulière : elles n'ont ni métaphore ni similitude. Au reste , la métaphore dont parle ici l'Auteur des *Entretiens d'Ariste & d'Eugène* , est une métaphore en figure , une métaphore peinte & visible , qui frappe les yeux ; au lieu que celle des Orateurs & des Poètes frappe seulement l'oreille.

Il faut une figure & des paroles pour faire une Devise : des paroles sans figure ne formeroient qu'une sentence ; & une figure sans parole ne seroit autre chose qu'un symbole. Suivant ce principe , les mots qu'on lit sur la porte du café militaire de la rue S. Honoré , (*Hic virtus bellica gaudet* , ) ne forment qu'une inscription , à moins qu'on ne prenne la sale du café pour la figure.

Le cardinal de *Richelieu* s'étoit fait peindre , tenant un globe de la terre à la main , avec ces mots : *Hic stante cuncta moventur ; En subsistant , il donne le mouvement au monde*. Le concours de la figure avec les paroles formoient une Devise. On raconte qu'un Satyrique spirituel , interrogé de ce qu'il pensoit de ce tableau , répondit vivement : *Ergo cadente , omnia quiescent ; Lorsqu'il ne subsistera plus , le monde sera donc en repos ?*

On sçait que le grand *Gustave* , roi de



Suède , fut tué à la bataille de Lutzen , qu'il gagna ; c'est ce qui donna lieu à une Devise dont le corps est un éléphant , qui , piqué par un dragon , tombe mort sur lui , & l'écrase de sa masse , avec ces paroles : *Etiā post funera victor ; Je triomphe même après ma mort.*

Les figures , qui entrent dans la composition de la Devise , ne doivent avoir rien de monstrueux , ni d'irrégulier ; rien qui soit contre la nature des choses , ou contre l'opinion commune des hommes , comme seroient des aîles attachées à un animal qui n'en a point ; un astre détaché du ciel , &c. Selon cette règle , ce n'est pas une Devise que la tortue à laquelle un prince de Salerne donna des aîles , avec ces mots : *Amor addidit.* Il ne faut pas non plus unir ensemble des figures qui ne se rencontrent pas d'ordinaire , & qui n'ont nulle liaison entr'elles. Le corps humain , ni les parties du corps humain n'entrent point dans la Devise , comme faisant partie de la Devise : on en rejette aussi les portraits comme portraits , parce que ces figures ne représentent que les linéamens & l'extérieur de la personne ; au lieu que la Devise en doit faire voir les qualités & le naturel ; j'ai dit *comme portraits* ; car si on les regarde comme des ouvrages de l'art , ils sont des corps légitimes , aussi-bien que les statues ; mais alors le portrait ou la statue de *César* , par exemple , n'a nul rapport à la personne de *César* , mais à quelque propriété de la peinture ou de la sculpture. Ainsi , pour exprimer qu'une personne se sanctifie par les disgrâces qui

lui arrivent, on peut se servir d'une statue de *César*, ou d'*Alexandre*, qu'une main taille avec le ciseau, en y ajoutant ces paroles : *Perficitur dum caditur*. Les vrais corps de la Devise se doivent prendre de la nature & des arts.

**DIALOGUE** : c'est un entretien ou une conversation entre deux ou plusieurs personnes.

Le Dialogue, dit M. l'abbé *Mallet*, est la plus ancienne façon d'écrire ; & c'est celle que les premiers Auteurs ont employée dans la plupart de leurs traités.

Les Anciens ont employé l'art du Dialogue, non-seulement dans les sujets badins, mais encore pour les matières les plus graves. Du premier genre, sont les Dialogues de *Lucien*, & du second, ceux de *Platon*. Celui-ci, dit l'Auteur d'une Préface qu'on trouve à la tête des Dialogues de M. de *Fénelon* sur l'Eloquence, ne songe, en vrai Philosophe, qu'à donner de la force à ses raisonnemens, & n'affecte jamais d'autre langage que celui d'une conversation ordinaire ; tout est net, simple, familier. *Lucien*, au contraire, met de l'esprit par-tout ; tous les dieux, tous les hommes qu'il fait parler sont des gens d'une imagination vive & délicate. Ne reconnoît-on pas d'abord que ce ne sont ni les hommes ni les dieux qui parlent, mais *Lucien* qui les fait parler ? On ne peut cependant pas nier que ce ne soit un Auteur original qui a parfaitement réussi dans ce genre d'écrire. *Lucien* se moquoit des hommes avec finesse, avec agrément ; mais *Platon* les instruisoit avec gra-

vérité & sagesse. *M. de Fénelon* a sçu imiter tous les deux, selon la diversité de ses sujets. Dans ses Dialogues des Morts, on trouve toute la finesse & l'enjouement de *Lucien*; dans ses Dialogues sur l'Eloquence, il imite *Platon* : tout y est naturel, tout est ramené à l'instruction; l'esprit disparoît, pour ne laisser parler que la sagesse & la vérité.

Parmi les Anciens, *Cicéron* nous a encore donné des modeles de Dialogues dans ses admirables Traités de la Vieillesse, de l'Amitié, de la Nature des Dieux, dans ses Tusculanes, ses Questions Académiques, son *Brutus*, ou des Orateurs illustres. *Erasme*, *Laurent Valle*, *Textor*, & d'autres, ont aussi donné des Dialogues; mais, parmi les Modernes, personne ne s'est tant distingué, en ce genre, que *M. de Fontenelle*, dont tout le monde connoît les Dialogues des Morts. *M. de Voltaire*, sur la fin de sa carrière, s'est amusé à faire aussi des Dialogues: il y a, pour le moins, aussi-bien réussi que *M. de Fontenelle*; mais la plus grande partie de ces ouvrages, d'ailleurs pleins d'esprit, de bonne plaisanterie & de philosophie, sont infectés du poison de l'irréligion & de l'impiété. Ainsi, loin de les proposer pour modeles, nous exhortons les jeunes gens de ne pas les lire; car, de tous les ouvrages de ce fameux Ecrivain, ses Dialogues sont sans doute les plus dangereux, parce que c'est dans ces petits Entretiens où il a peut-être mis le plus d'art.

Nous ne donnerons point ici des règles

particulieres à ce genre de Dialogue dont nous venons de parler. Celles que nous allons donner du Dialogue des pièces de théâtre, sont applicables aux Dialogues en prose qui ne sont qu'oratoires.

Quoique toute espece de Dialogue soit une scène, dit *M. Marmontel*, il ne s'ensuit pas que tout Dialogue soit dramatique. Le Dialogue oratoire ou philosophique n'est que le développement des opinions ou des sentimens de deux ou de plusieurs personnages : le Dialogue dramatique forme un tissu d'une action. Le premier ne tend qu'à établir une vérité ; le second a pour objet un événement : l'un & l'autre a son but, vers lequel il doit se diriger par le chemin le plus court ; mais, autant que les mouvemens du cœur sont plus rapides que ceux de l'esprit, autant le Dialogue dramatique doit être plus direct & plus précis que le Dialogue oratoire ou philosophique.

Il y a une sorte de Dialogue dramatique, où l'on imite une situation plutôt qu'une action de la vie. Il commence où l'on veut, dure tant qu'on veut, finit quand on veut : c'est du mouvement sans progression, &, par conséquent, le plus mauvais de tous les Dialogues. Telles sont les églogues en général, & particulièrement celles de *Virgile*, admirables d'ailleurs par la naïveté du sentiment & le coloris des images. Non-seulement le Dialogue est sans objet, mais il est aussi quelquefois sans suite. On peut dire, en faveur de ces pastorales, qu'un Dialogue sans suite peint mieux un entretien de bergers ;

mais l'art, en imitant la nature, a pour but d'occuper agréablement l'esprit, en intéressant l'ame : or ni l'ame ni l'esprit ne peut s'accommoder de ces propos alternatifs qui, détachés l'un de l'autre, ne se terminent à rien. Qu'on se rappelle l'entretien de *Mélibée* avec *Titire*, dans la première des *Bucoliques* de *Virgile* :

MÉL. *Titire, vous jouissez d'un plein repos.*

TIT. *C'est un dieu qui me l'a procuré.*

MÉL. *Quel est ce dieu bienfaisant ?*

TIT. *Insensé ! je comparois Rome à notre petite ville.*

MÉL. *Et quel motif si pressant vous a conduit à Rome ?*

TIT. *Le desir de la liberté, &c.* On ne peut se dissimuler que *Titire* ne répond point à cette question de *Mélibée* : *Quel est ce dieu ?* C'est-là qu'il devoit dire : *Je l'ai vu à Rome, ce jeune héros pour qui nos autels fument douze fois l'an.*

MÉL. *A Rome ! & qui vous y a conduit ?*

TIT. *Le desir de la liberté, &c.* L'on avouera que ce Dialogue seroit plus dans l'ordre de nos idées, & n'en seroit pas moins dans le naturel & la naïveté d'un berger. Mais c'est sur-tout dans la poésie dramatique que le Dialogue doit tendre à son but. Un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mère qui, cherchant son fils dans les campagnes, s'amuseroit à cueillir des fleurs.

Cette règle, qui n'a point d'exception

réelle, en a quelques-unes d'apparentes : il est des scènes où ce que dit l'un des personnages n'est pas ce qui occupe l'autre. Celui-ci, plein de son objet, ou ne répond point, ou ne répond qu'à son idée. On s'attache *Armide* sur sa beauté, sur sa jeunesse, sur le pouvoir de ses enchantemens ; rien de tout cela ne dissipe la rêverie où elle est plongée. On lui parle de ses triomphes & des captifs qu'elle a faits ; ce mot seul touche à l'endroit sensible de son ame ; sa passion se réveille & rompt le silence :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous ;  
*Renaud* , &c.

*Méropé* entend , sans l'écouter , tout ce qu'on lui dit de ses prospérités & de sa gloire. Elle avoit un fils ; elle l'a perdu ; elle l'attend : ce sentiment seul l'intéresse :

Quoi ! *Narbas* ne vient point ! Reverrai-je mon  
fils ?

Il est des situations où l'un des personnages détourne exprès le cours du Dialogue, soit crainte, ménagement ou dissimulation ; mais alors même le Dialogue tend à son but , quoiqu'il semble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans des situations modérées : quand la passion devient impétueuse & rapide, les replis du Dialogue ne sont plus dans la nature. Un ruisseau serpente ; un torrent se précipite ; aussi voit-on quelquefois la passion retenue, comme dans la déclaration de *Phédre*, s'es-

forcer de prendre un détour, & tout-à-coup, rompant sa digue, s'abandonner à son penchant :

Ah ! cruel ! tu m'as trop entendue ;  
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.  
Hé bien ! connois donc *Phèdre* & toute sa fureur.

Une des qualités essentielles du Dialogue, c'est d'être coupé à propos. Hors des situations dont je viens de parler, où le respect, la crainte, la pudeur retiennent la passion, & lui imposent le silence; hors de-là, dis-je, le Dialogue est vicieux, dès que la réplique se fait attendre : défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toujours évité. *Cornille* a donné en même tems l'exemple & la leçon de l'attention qu'on doit apporter à la vérité du Dialogue. Dans la scène d'*Auguste* avec *Cinna*, *Auguste* va convaincre de trahison & d'ingratitude un jeune homme fier & bouillant, que le seul respect ne sçauroit contraindre. Il a donc fallu préparer le silence de *Cinna* par l'ordre le plus important ; cependant, malgré la loi que lui fait *Auguste* de tenir sa langue captive, dès qu'il arrive à ce vers,

*Cinna*, tu t'en souviens, & veux m'assassiner.

*Cinna* s'empporte & va répondre; mouvement naturel & vrai, que le grand peintre des passions n'a pas manqué de saisir. Il y a cent autres beautés de Dialogue, dans le peu de bonnes pièces qu'a données *Cornille*, dit M. de Voltaire. Il cite pour un

exemple , cet endroit vif & touchant du *Cid* :

LE CID.

Ton malheureux amant aura bien moins de peine  
A mourir de ta main, qu'à vivre avec ta haine.

CHIMÈNE.

Va, je ne te hais point.

LE CID.

Tu le dois.

CHIMÈNE.

Je ne puis.

LE CID.

Crains-tu si peu la honte, & si peu les faux  
bruits ? &c.

Le chef-d'œuvre du Dialogue est encore  
une scène dans les *Horaces*, qui commence  
ainsi :

HORACE.

Allez vous a nommé ; je ne vous connois plus.

CURIACE.

Je vous connois encor, & c'est ce qui me tue, &c.

Peu d'Auteurs ont sçu imiter les éclairs  
vifs de ce dialogue pressant & entrecoupé.  
La tendre mollesse & l'élégance abondante  
de *Racine* n'a guère de ces traits de repartie  
& de réplique en deux ou trois mots, qui  
ressemblent à des coups d'escrime, poussés  
& parés presque en même tems.

On n'en trouve guère d'exemple que dans  
l'*Edipe* nouveau.

EDIBE.

J'ai tué votre époux.



J O C A S T E.

Mais vous êtes le mien.

Œ D I P E.

Je le suis par le crime.

J O C A S T E.

Il est involontaire.

Œ D I P E.

N'importe, il est commis.

J O C A S T E.

O comble de misère !

Œ D I P E.

O trop fatal hymen ! ô feux jadis si doux !

J O C A S T E.

Ils ne sont point éteints ; vous êtes mon époux.

Œ D I P E.

Non, je ne le suis plus, &amp;c.

Les Auteurs n'ont point ainsi l'art de faire parler leurs acteurs : ils ne s'entendent point, ils ne se répondent point, pour la plupart ; ils manquent de cette logique secrète qui doit être l'ame de tous les entretiens, & même des plus passionnés.

En général, le desir de briller a beaucoup nui au Dialogue de nos tragédies : on ne peut se résoudre a faire interrompre un personnage à qui il reste encore de bonnes choses à dire, & le goût est la victime de l'esprit. Cette malheureuse abondance n'étoit pas connue de *Sophocle* & d'*Euripide* ; & si les Modernes ont quelque chose à leur envier, c'est l'aisance, la précision & le naturel qui régner dans leurs Dialogues.

Dans le comique, *Moliere* est encore un modele plus accompli : il dialogue comme

la nature ; & l'on ne voit pas , dans toutes ses pièces , un seul exemple d'une réplique hors de propos. Mais , autant que ce maître des comiques s'attachoit à la vérité , autant ses successeurs s'en éloignent. La facilité du public à applaudir les tirades & les portraits , a fait , de nos scènes de comédie , des galeries en decoupure. Un amant reproche à sa maîtresse d'être coquette ; elle répond par une définition de la coquetterie. C'est sur le mot qu'on réplique , & non sur la chose ; moyen d'allonger tant qu'on veut une scène oisive , où souvent l'intrigue n'a pas fait un pas. La repartie sur le mot est quelquefois plaisante ; mais ce n'est qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet , pour appaiser son maître qui menace un homme de lui couper le nez , lui dise :

Que feriez-vous , monsieur , du nez d'un mar-  
guillier ?

le mot est lui-même une raison. *La Lune toute entière* de *Jodelet* est encore plus comique. C'est ainsi que *M. de Marivaux* , qu'on peut citer pour exemple d'un Dialogue vif & pressé , plein de finesse & de faillies , fait toujours répondre à la chose , quand même il semble jouer sur le mot ; & l'on sent bien que ce n'est pas de cette espèce de plaisanterie que je prétends qu'on doit s'abstenir.

On demande combien d'acteurs on peut faire dialoguer ensemble ? Nous avons déjà répondu à cette question. *Voyez SCÈNE.*

Nous finissons par cette réflexion de *M. de Voltaire* : « L'art du Dialogue consiste à

» faire dire à ceux qu'on fait parler, ce qu'ils  
 » doivent en effet se dire. N'est-ce que cela,  
 » me répondra-t-on ? Non, il n'y a pas  
 » d'autre secret ; mais ce secret est le plus  
 » difficile de tous. Il suppose un homme  
 » qui a assez d'imagination pour se transfor-  
 » mer en ceux qu'il fait parler, assez de ju-  
 » gement pour ne mettre dans leur bouche  
 » que ce qui convient, & assez d'art pour  
 » intéresser. » *Voyez* ACTE. COMÉDIE.  
 DRAME. TRAGÉDIE.

DICTION, maniere de s'exprimer, de  
 rendre ses idées : c'est ce qu'on nomme  
 autrement ELOCUTION & STYLE. (*Voyez*  
*ces mots.*)

Le but de la parole est de peindre les  
 idées avec clarté. L'équivoque & l'ambi-  
 guité des expressions marquent nécessaire-  
 ment de l'obscurité dans la pensée :

Selon que notre idée est plus ou moins obscure, *Boileau,*  
 L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.  
 Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,  
 Et les mots pour le dire arrivent aisément.

On n'aime point les sens louches & en-  
 veloppés dans la simple conversation ; on  
 les supporte encore moins dans un ouvrage  
 dont l'Auteur est censé avoir réfléchi sur le  
 choix des couleurs qu'il emploieroit pour  
 peindre ses idées. Son premier devoir est  
 de se faire entendre, & d'épargner au lec-  
 teur la pénible contention de chercher, à  
 chaque instant, ce que l'Ecrivain a voulu  
 dire. L'empereur *Auguste* vouloit qu'on ré-  
 pétât le même mot plusieurs fois, plutôt  
 que de rien laisser dans le discours qui pré-

Poët.  
frans.

sentât un sens entortillé. On doit donc prendre garde, lorsqu'on écrit, non-seulement si l'on s'entend soi-même, mais encore si l'on sera entendu des autres, soit qu'on se propose de les instruire, soit qu'on ne veuille simplement que les amuser. Des préceptes peu intelligibles deviennent inutiles; & le plaisir qu'on ne goûte qu'en surmontant de grandes difficultés, cesse d'être plaisir. *Voyez CLARTÉ.*

On convient que les différens genres d'écrire exigent une Diction différente; que le style d'un Historien, par exemple, ne doit pas être le même que celui d'un Orateur; qu'une dissertation ne doit pas être écrite comme un panégyrique; & que le style d'un Prosateur doit être tout-à-fait distingué de celui d'un Poète. Mais on n'est pas moins d'accord sur les qualités générales communes à toute sorte de Diction, en quelque genre d'ouvrages que ce soit. 1<sup>o</sup> Elle doit être claire, comme nous venons de l'établir. 2<sup>o</sup> Elle doit être pure, c'est-à-dire ne consister qu'en termes qui soient en usage & corrects, placés dans leur ordre naturel; également dégagée & de termes nouveaux, à moins que la nécessité ne l'exige, & de termes vieillis ou tombés en discrédit. Nous parlerons plus au long de sa pureté. 3<sup>o</sup> Elle doit être élégante; qualité qui consiste principalement dans le choix, l'arrangement & l'harmonie des mots; ce qui produit aussi la variété. *Voyez ELÉGANCE.* 4<sup>o</sup> Il faut, qu'elle soit convenable, c'est-à-dire assortie au sujet que l'on traite. *Voyez CONVENANCE DU STYLE. BIENSÉANCES.*

La

La poésie demande une Diction simple, précise & dégagée : il faut qu'à la première lecture, avec une médiocre attention, sans gêne & sans étude, le lecteur trouve un sens net & développé. La prose a cet avantage, qu'elle peut manier les expressions avec toute l'étendue nécessaire pour répandre la lumière sur les objets qu'elle traite. La poésie, qui demande naturellement plus de feu, & qui craint tout ce qui pourroit rendre le style languissant, ne va que trop souvent au-delà de ce but, & tombe dans l'obscurité. Le desir de mettre beaucoup de pensées dans des vers, empêche souvent qu'on ne donne à chacune tout le jour dont elle a besoin : ainsi resserrées & rétrécies, elles se nuisent réciproquement par leur multitude. Un ouvrage de cette espèce est un parterre, à la vérité ; mais les fleurs y sont semées si près les unes des autres, que l'œil ne sçauroit les distinguer. Quelquefois des pensées n'ont pas toute la rondeur qu'elles pourroient avoir ; on ne les apperçoit, pour ainsi dire, que de profil ; ce ne sont, à proprement parler, que des demi-pensées dont on n'a ébauché que les premiers linéamens, & qui ne sçauroient satisfaire l'esprit, qu'elles trompent en ne lui présentant que la moitié de ce qu'il cherchoit. Or ces deux défauts ont une source commune : le défaut de réflexion. Ou l'on embrasse un trop grand nombre d'idées ; & l'attention, partagée entre tant de différens objets, ne tombe que légèrement sur chacun d'eux en particulier : ou on ne les approfondit pas assez ; &, conséquemment, on ne fait que les es-

fleurer. Il n'y a qu'un seul moyen de remédier également à ces deux vices : c'est de méditer avant que d'écrire. Il en coûte du travail ; & ce n'est pas sans difficulté qu'un Auteur parvient à s'exprimer nettement. Tel est pourtant son premier devoir ; & s'il le néglige , il ne doit point attendre d'indulgence & d'égard d'un lecteur irrité de trouver des énigmes & des logogripes à déchiffrer , au lieu du fruit & du plaisir qu'il espéroit de retirer. C'est peut-être encore par cette raison , que les allégories les mieux soutenues déplaisent lorsqu'elles sont trop longues : le véritable sens y est trop longtemps enveloppé ; & l'esprit , avide de le saisir , s'impatiente de se le voir dérober. Aussi ces sortes d'ouvrages ne trouvent guère de lecteurs , à moins qu'ils ne soient écrits de manière que l'allégorie même leur donne plus de piquant. Tels sont plusieurs dialogues de M. de Voltaire , qui a l'art de rendre intéressant & philosophique tout ce qu'il écrit en prose.

Rien n'est donc plus essentiel que cette netteté d'expression , qui dépend , en premier lieu , de celle de la pensée. Le principe en est puisé dans la nature même. C'est pour les autres que l'on pense , que l'on parle , que l'on écrit : il faut donc prendre sur soi le travail & la contrainte qu'exigent toutes ces choses , & en dispenser les lecteurs. On n'y réussira qu'en se prémunissant contre cette illusion si commune , que les autres entendront aisément ce que nous entendons nous-mêmes dans nos propres ouvrages. La liaison de nos idées fait qu'en

nous elles s'éclaircissent peut-être les unes par les autres : il n'en est pas de même dans ceux qui nous lisent ; n'ayant ni le même intérêt ni la même facilité que nous à suppléer ce qui manque à nos pensées , ils ne sçauroient les démêler , si elles ne sont revêtues d'expressions qui en facilitent l'intelligence.

Ce n'est pas assez que de s'exprimer nettement , il faut encore s'exprimer purement.

Sur-tout qu'en vos écrits la langue révérée , Boileau.  
 Dans vos plus grands excès vous soit toujours  
 sacrée.

La netteté des expressions dépend de la propriété des termes simples , & du choix des épithètes : la pureté du langage consiste à n'employer que des termes qui soient en usage , à les placer dans leur ordre naturel , à n'en point hasarder de nouveaux sans de bonnes raisons , & à n'en point affecter qui soient vieillis & tombés en discrédit. J'entends par les expressions usitées, celles dont on se sert dans le monde poli , celles qu'on trouve dans les bons Auteurs ; car ce seroit se tromper , que de comprendre , sous ce titre , des termes bas , des manières de parler populaires , des tours familiers , & moins encore des proverbes , & des expressions plates & triviales , bannies pour jamais du commerce des honnêtes gens. Dans quelque genre que l'on écrive , l'on se doit à soi-même , ainsi qu'au public , un respect inviolable ; c'est insulter les autres , & s'avilir soi-même , que d'écrire avec bassesse , même en plaisantant. La construction de

nos phrases est assez uniforme ; les mêmes tours viennent souvent. La prose n'admet guère d'inversions ; & celles que la poésie permet ne doivent être ni forcées ni trop fréquentes , de peur de tomber dans l'obscurité. D'ailleurs les conjonctions, les particules , les articles , rendent la poésie traînante & foible. Enfin il est des expressions rempantes par elles-mêmes , des tours froids & languissans , des constructions prosaïques qui énervent des vers , & qu'on doit éviter avec soin. C'est ce qu'on ne peut apprendre que par l'usage & par la lecture des Poètes excellens. Ajoutez à cela que ce qui fait une beauté dans un genre , produiroit un défaut dans un autre. Le style badin , par exemple , qui demande des vers aisés & coulans , n'admet point certaines constructions hardies , affectées au lyrique. *Voyez PURETÉ.*  
CORRECT.

La Diction doit, en troisième lieu , être élégante. On s'est assez étendu sur cet article au mot *ELEGANCE* , auquel nous renvoyons le lecteur.

Elle doit enfin être analogue à son sujet ; car l'éloquence , la poésie , l'histoire , la philosophie , &c. ont chacune leur Diction propre & particulière , qui se subdivise & se diversifie encore relativement aux différens objets qu'embrassent & que traitent ces sciences. Le ton d'un panégyrique & celui d'un plaidoyer sont aussi différens entr'eux , que le style d'une ode est différent de celui d'une tragédie , & que la Diction propre à la comédie est elle-même différente du style lyrique ou tragique. Une histoire , propre-



ment dite ne doit point avoir la sécheresse d'un journal, des fastes, ou des annales, qui sont pourtant des monumens historiques. On trouvera, sous les mots COMÉDIE. TRAGÉDIE. FABLE. EGLOGUE. HISTOIRE. ELÉGIE. &c. ce qui concerne plus particulièrement le style propre à chacun de ces ouvrages. *Voyez* aussi les mots ELOQUENCE. ELOCUTION. CONVENANCE. BIENSÉANCE. STYLE.

**DICTIONNAIRE** : ouvrage dans lequel les matieres, qui en font le sujet, sont distribuées par ordre alphabétique.

Presque toutes les sciences sont aujourd'hui en Dictionnaires; &, pour être sçavant, il suffit de connoître l'ordre des lettres de l'alphabet. Cependant on a beau plaisanter sur cette invention moderne, il faut convenir, avec l'abbé *Desfontaines*, qu'elle facilite les connoissances, qu'elle fixe promptement les doutes, qu'elle favorise le progrès des sciences, qu'elle les met à la portée de tout le monde & leur épargne bien des recherches pénibles. Les Dictionnaires sont des repertoires commodes, des livres d'un secours toujours présent; mais l'utilité sensible de ces sortes d'ouvrages les a rendus si communs, que nous sommes plutôt aujourd'hui dans le cas de les justifier, que d'en faire l'éloge. On prétend qu'en multipliant les secours & la facilité de s'instruire, ils contribueront à éteindre le goût du travail & de l'étude. Les éditeurs de l'Encyclopédie répondent que c'est à la manie du bel-esprit & à l'abus de la philosophie, plutôt qu'à la multitude des Dictionnaires, qu'il

faut attribuer notre paresse & la décadence du bon goût. Ces fortes de collections peuvent tout au plus servir à donner quelques lumieres à ceux qui, sans ce secours, n'auroient pas eu le courage de s'en procurer ; mais elles ne tiendront jamais lieu de livres à ceux qui chercheront à s'instruire : les Dictionnaires, par leur forme même, ne sont propres qu'à être consultés, & se refusent à toute lecture suivie. Nous aurions peut-être plus de raison d'attribuer l'abus prétendu dont on se plaint à la multiplication des méthodes, des élémens, des abrégés & des bibliothèques portatives, si nous n'étions persuadés qu'on ne sçauroit trop faciliter les moyens de s'instruire. On abrégeroit encore davantage ces moyens, en réduisant à quelques volumes tout ce que les hommes ont découvert jusqu'à présent dans les sciences & dans les arts. Ce projet, en y comprenant même les faits historiques réellement utiles, ne seroit peut-être pas impossible dans l'exécution ; & il nous débarrasseroit enfin de tant de livres dont les Auteurs n'ont fait que se copier les uns les autres.

Ce qui doit nous rassurer contre la satire des Dictionnaires, c'est qu'on pourroit faire le même reproche, sur un fondement aussi peu solide, aux journalistes les plus estimables. Leur but n'est-il pas essentiellement d'exposer en raccourci ce que notre siècle ajoute de lumieres à celles des siècles précédens ; d'apprendre à se passer des originaux, & d'arracher, par conséquent, ces épines que les ennemis des Dictionnaires voudroient

qu'on leur laissât ? Combien de lectures inutiles dont nous serions dispensés par de bons extraits !

Après cette courte apologie des Dictionnaires , nous allons entrer dans quelque détail sur ces sortes d'ouvrages qui sont moins faciles à composer qu'on ne pense communément. Parmi le grand nombre que nous en avons , il en est très-peu de bien faits ; mais il n'en est aucun , jusqu'au Dictionnaire des Rimes , qui n'ait son utilité.

On distingue ordinairement trois sortes de Dictionnaires , Dictionnaires de Langues , Dictionnaires historiques , & Dictionnaires de Sciences & d'Arts.

On appelle Dictionnaire de Langues celui qui est destiné à expliquer les mots les plus usuels & les plus ordinaires d'une langue : il est distingué du Dictionnaire historique , en ce qu'il exclut les faits , les noms propres de lieux , de personnes , &c ; & il est distingué du Dictionnaire de Sciences , en ce qu'il exclut les termes de Sciences , trop peu connus , & familiers aux seuls sçavans. Dictionnaire.  
encyc.

M. d'Alembert , Auteur du mot *Dictionnaire* , dans l'Encyclopédie , s'est fort étendu sur la partie didactique des Dictionnaires de Langues. Nous y renvoyons ceux de nos lecteurs qui voudroient tenter un pareil ouvrage ; car , s'ils veulent le rendre intéressant & utile , ils ne peuvent guères se dispenser d'y avoir recours.

Les Dictionnaires historiques sont ou généraux ou particuliers ; & , dans l'un ou l'autre cas , ils ne sont proprement qu'une his-

toire générale ou particulière, dont les matières sont distribuées par ordre alphabétique. Ces sortes d'ouvrages sont extrêmement commodes, parce qu'on y trouve, quand ils sont bien faits, plus aisément même que dans une histoire suivie, les choses dont on veut s'instruire. Nous ne parlerons ici que des Dictionnaires généraux, c'est-à-dire, qui ont pour objet l'histoire universelle : ce que nous en dirons, s'appliquera facilement aux Dictionnaires particuliers qui se bornent à un objet limité.

Ces Dictionnaires renferment, en général, trois grands objets ; l'Histoire proprement dite, c'est-à-dire, le récit des événemens ; la Chronologie, qui marque le tems où ils sont arrivés ; & la Géographie, qui en indique le lieu. Commençons par l'Histoire proprement dite.

L'Histoire est ou des peuples en général, ou des hommes. L'Histoire des peuples renferme celle de leur première origine, des pays qu'ils ont habités avant celui qu'ils possèdent actuellement, de leur gouvernement passé & présent, de leurs mœurs, de leurs progrès dans les sciences & les arts, de leur commerce, de leur industrie, de leurs guerres. Tout cela doit être exposé succinctement dans un Dictionnaire, mais pourtant d'une manière suffisante, sans s'appesantir sur les détails, & sans négliger ou passer trop rapidement les circonstances essentielles : le tout doit être entremêlé de réflexions philosophiques, que le sujet fournit ; car la philosophie est l'ame de l'histoire. On ne doit pas oublier d'indiquer les Au-

teurs qui ont le mieux écrit des peuples dont on parle, le degré de foi qu'ils méritent, & l'ordre dans lequel on doit les lire pour s'instruire plus à fond.

L'Histoire des hommes comprend les princes, les grands, les hommes célèbres par leurs talens & par leurs actions. L'Histoire des princes doit être plus ou moins détaillée, à proportion de ce qu'ils ont fait de mémorable : il en est plusieurs dont il faut se contenter de marquer la naissance & la mort, & renvoyer, pour ce qui s'est fait sous leur regne, aux articles de leurs généraux & de leurs ministres. C'est sur-tout dans un tel ouvrage qu'il faut préparer les princes vivans à ce qu'on dira d'eux, par la manière dont on parle des morts ; car, comme un Dictionnaire historique est un livre que chacun se procure pour sa commodité, & qu'on consulte à chaque instant, il peut être pour les princes une leçon forcée, &, par conséquent, plus sûre que l'Histoire. La vérité, si on peut parler ainsi, peut entrer dans ce livre par toutes les portes ; & elle le doit, puisqu'elle le peut.

On en usera encore plus librement pour les grands. On sera sur-tout très-attentif sur les généalogies : rien sans doute n'est plus indifférent en soi-même ; mais, dans l'état où sont aujourd'hui les choses, rien n'est quelquefois plus nécessaire. On aura donc grand soin de la donner exacte, & sur-tout de ne la pas faire remonter au-delà de ce que prouvent les titres certains. On accuse *Moréri* de n'avoir pas été assez scrupuleux sur cet article.

Enfin un Dictionnaire historique doit faire mention des hommes illustres dans les sciences, dans les arts libéraux, & , autant qu'il est possible, dans les arts mécaniques même. Pourquoi en effet un célèbre horloger ne mériteroit-il pas dans un Dictionnaire une place que tant de mauvais écrivains y usurpent ? Ce n'est pas néanmoins qu'on doive exclure entièrement d'un Dictionnaire les mauvais écrivains : il est quelquefois nécessaire de connoître au moins le nom de leurs ouvrages ; mais leurs articles ne sçauroient être trop courts. S'ils y a quelques écrivains qu'on doive, pour l'honneur des lettres, bannir d'un Dictionnaire, ce sont les écrivains satyriques, qui, pour la plupart fanstalent, n'ont pas même souvent le mince avantage de réussir dans ce genre bas & facile : le mépris doit être leur récompense pendant leur vie, & l'oubli après leur mort. La postérité eût ignoré jusqu'aux noms de *Bavius* & de *Mévius*, si *Virgile* n'avoit eula foiblesse de lancer un trait contre eux dans un de ses vers.

On a reproché au Dictionnaire de *Bayle*, de faire mention d'un assez grand nombre d'Auteurs peu connus, & d'en avoir omis de fort célèbres. Cette critique n'est pas tout-à-fait sans fondement : néanmoins on peut répondre que le Dictionnaire de *Bayle* (en tant qu'historique) n'étant que le supplément de *Moréri*, *Bayle* n'est censé n'avoir omis que les articles qui n'avoient pas besoin de correction ni d'addition. On peut ajouter que le Dictionnaire de *Bayle* n'est qu'improprement un Dictionnaire historique : c'est un Dictionnaire philosophique

& critique, où le texte n'est que le prétexte des notes; ouvrage que l'Auteur auroit rendu infiniment estimable, en y supprimant ce qui peut blesser la religion & les mœurs.

Je ferai ici deux observations qui me paroissent nécessaires à la perfection des Dictionnaires historiques. La première est que, dans l'Histoire des artistes, on a, ce me semble, été plus occupé des peintres que des sculpteurs & des architectes, & des uns & des autres, que des musiciens; j'ignore par quelle raison. Il seroit à souhaiter que cette partie de l'Histoire des arts ne fût pas aussi négligée. N'est-ce pas, par exemple, une chose honteuse à notre siècle, de n'avoir recueilli presque aucune circonstance de la vie des célèbres musiciens qui ont tant honoré l'Italie, *Corelli*, *Vinci*, *Léo*, *Pergolèse*, *Terradellas* & beaucoup d'autres? On ne trouve pas même leur nom dans la plupart de nos Dictionnaires historiques les plus récents. C'est un avis que nous donnons aux gens de lettres; & nous souhaitons qu'il produise son effet.

Notre seconde observation a pour objet l'usage où l'on est, dans les Dictionnaires historiques, de ne point parler des Auteurs vivans: il me semble que l'on devroit en faire mention, ne fût-ce que pour donner le catalogue de leurs ouvrages, qui font une partie essentielle de l'Histoire littéraire actuelle. Je ne vois même pas pourquoi l'on s'interdiroit les éloges, lorsqu'ils les méritent. Il est trop pénible & trop injuste, comme le remarque très-bien M. *Marmontel*, dans sa Poétique, d'attendre la mort des hom-

mes célèbres pour leur rendre l'hommage qui leur est dû.

Nous ne dirons qu'un mot de la chronologie qu'on doit observer dans un Dictionnaire historique : les dates y doivent être jointes, autant qu'on le peut, à chaque fait tant soit peu considérable. Il est inutile d'ajouter qu'elles doivent être fort exactes, principalement lorsque ces dates sont modernes.

A l'égard de la géographie, elle renferme deux branches; l'ancienne géographie, & la moderne: par conséquent les articles de géographie doivent faire mention des différens noms qu'on a donnés au pays, ou à la ville dont on parle; des différens peuples qui l'ont habitée, de sa situation, de son terroir, de son commerce ancien & moderne, de la latitude & de la longitude; matière immense & d'une discussion très-épineuse, mais nécessaire à la perfection d'un pareil Dictionnaire historique & géographique.

Pour ce qui est des Dictionnaires de Sciences & d'Arts, voici comment doit se conduire celui qui veut entreprendre un pareil ouvrage. Si on vouloit donner à quelqu'un l'idée d'une machine un peu compliquée, on commenceroit par démonter cette machine, par en faire voir distinctement & séparément toutes les pièces, & ensuite on expliqueroit le rapport de chacune de ces pièces à ses voisines; &, en procédant ainsi, on feroit entendre clairement le jeu de toute la machine, sans même être obligé de la remonter. Que doit donc faire l'Auteur d'un Dictionnaire de Science? C'est de dresser



d'abord une table des principaux objets de la science dont il veut traiter, des différens termes qui y sont en usage : voilà la machine démontée. Il prendra ensuite ces parties principales, dont il fera des articles étendus & distingués, & marquera avec soin par des renvois la liaison de ces articles avec ceux qui en dépendent, ou dont ils dépendent pour les simples termes d'art particuliers à la science, il fera des articles abrégés avec un renvoi à l'article principal, sans craindre même de tomber dans des redites, lorsque ces redites seront peu considérables, & qu'elles pourront épargner au lecteur la peine d'avoir recours à plusieurs articles sans nécessité. Ce plan bien exécuté, le Dictionnaire ne sera pas difficile.

Au reste, chaque objet, qui formera un article de ce Dictionnaire, doit être défini; c'est une chose à laquelle il ne faut jamais manquer, & qu'on a cependant négligée dans beaucoup de Dictionnaires de Sciences ou d'Arts. *Voyez* DÉFINITION.

Nous ne dirons qu'un mot du style qui convient aux Dictionnaires en général : il doit être simple comme celui de la conversation, mais précis & correct. Il doit aussi être varié selon les matières que l'on traite, comme le ton de la conversation varie lui-même selon les matières dont on parle. *Voyez* CONVENANCE DU STYLE.

Ceux qui désireront de plus grands éclaircissens sur les Dictionnaires de Sciences & d'Arts, tant libéraux que mécaniques, doivent consulter le *Prospectus* de l'Encyclopédie, où M. *Diderot* a traité cette ma-

tiere avec beaucoup de soin & de précision.

Il nous resteroit, pour finir cet article, à parler des différens Dictionnaires; mais la plûpart sont assez connus; & la liste seroit trop longue si on vouloit n'en omettre aucun. C'est au lecteur à juger sur les principes que nous avons établis, du degré de mérite que peuvent avoir ces ouvrages. Il en est d'ailleurs quelques-uns, & même des plus connus & des plus en usage, dont nous ne pourrions parler, sans en dire peut-être beaucoup de mal; & ce n'est point notre intention. Nous observerons seulement que de tous ces ouvrages, il en est peu qui remplissent exactement leur titre.

**DIDACTIQUE** : *qui donne des règles.* Ce mot vient du verbe grec διδάσκειν, qui signifie *j'enseigne, j'instruis.*

Nous avons beaucoup d'ouvrages didactiques en prose, & en vers. Du nombre des premiers sont la Rhétorique d'*Aristote*, les livres de l'Orateur de *Cicéron*, de *Quintilien*, de *M. Rollin*, la Poétique de *Scaliger*, les Principes pour la lecture des Poètes & des Orateurs, par *M. l'abbé Mallet*; les Principes de la Littérature, par *M. l'abbé Batteux*; quelques Ouvrages de *Dacier*, du *P. le Bossu*, du *P. Bouhours*, de l'abbé d'*Aubignac*, de *La Mothe-Houdart*, de *M. de Voltaire* & de quelques autres Ecrivains. Du nombre des seconds sont le Poème de *Lucrèce*, les Georgiques de *Virgile*, l'Art poétique d'*Horace* & de *Boileau*, la Poétique de *Vida*, le Poème sur la Peinture de *M. Vatelet*; celui de la Déclamation,

par M. *Dorat* (a), &c. On peut encore ranger dans cette classe les Poèmes moraux, tels que sont les Discours philosophiques de M. de *Voltaire*, les Satyres & les Épîtres de *Regnier*, celles de *Boileau*, &c; c'est sur-tout de la Poësie didactique que nous parlerons dans cet article.

Dans le Poème didactique, on se propose, par des tableaux d'après nature, d'instruire, de tracer les loix de la raison, du bon sens, de guider les arts, d'orner & d'embellir la vérité, sans lui rien faire perdre de ses droits. Ce genre est une sorte d'usurpation que la poësie a faite sur la prose. Le fonds naturel de celle-ci est l'instruction : comme elle est plus libre dans ses instructions, & qu'elle n'a point la contrainte de l'harmonie, il lui est plus aisé de rendre nettement les idées, &, par conséquent, de les faire passer telles qu'elles sont dans l'esprit de ceux qu'on instruit, & d'entrer dans les détails qu'exigent souvent les préceptes; aussi les récits d'histoire, les sciences, les arts sont-ils traités en prose. Cependant, comme il s'est trouvé des hommes qui réunissoient & les connoissances & le talent de faire des vers, ils ont entrepris de joindre, dans leurs ouvrages, ce qui étoit joint dans leur per-

*Diff. encyclop.  
tom. 4.*

---

(a) Les Anglois ont aussi plusieurs poèmes didactiques en leur langue, mais ils ne leur ont jamais donné que le titre modeste d'*Essai* : tels sont l'*Essai* sur la Critique, & l'*Essai* sur l'Homme, par M. *Pope*; l'*Essai* sur la maniere de traduire en vers, par M. le comte de *Roscommon*; & l'*Essai* sur la Poësie, par le comte de *Buckingham*.

sonne , & de revêtir de l'expression & de l'harmonie de la poésie des matieres qui étoient de pure doctrine. C'est de-là que sont venus les Ouvrages & les Jours d'*Hésiode*, les Sentences de *Théognide*, la Thérapeutique de *Nicandre*, la Chasse & la Pêche d'*Oppien*, &, pour parler des Latins, le Poème de *Lucrèce*, l'Art poétique d'*Horace*, les Georgiques de *Virgile* &c.

*Diâ.*  
*encycl.*  
*tom. 12.*

Mais , dans tous ces ouvrages , il n'y a de poétique que la forme : la matiere étoit faite : il ne s'agissoit que de la revêtir. Ce n'est point la fiction qui a fourni les choses , selon les règles de l'imitation ; c'est la vérité même : aussi l'imitation ne porte-t-elle ses règles que sur l'expression. C'est pourquoi le Poème didactique en général peut se définir , *la vérité mise en vers*, & par opposition , l'autre espece de poésie , *la fiction mise en vers*. Voilà les deux extrémités , le Didactique pur & le Poétique pur.

Entres ces deux extrémités , il y a une infinité de milieux dans lesquels la fiction & la vérité se mêlent & s'entraident mutuellement ; & les ouvrages , qui s'y trouvent renfermés , sont poétiques ou didactiques plus ou moins , à proportion qu'il y a plus ou moins de fiction ou de vérité. Il n'y a presque point de fiction pure , même dans les poèmes proprement dits ; & réciproquement il n'y a presque point de vérité pure , c'est-à-dire , sans quelque mélange de fiction dans les poèmes didactiques. Il y en a même quelquefois dans la prose. Les interlocuteurs des Dialogues de *Platon* ; ceux des Livres philosophiques de *Cicéron* sont faux ;  
&

& leur caractère soutenu est poétique. Il en est de même des discours dont *Tite-Live* a embelli son histoire. Ils ne sont guères plus vrais que ceux de *Junon* ou d'*Enée*, dans le poème épique de *Virgile* : il n'y a entr'eux de différence qu'en ce que *Tite-Live* a tiré les siens des faits historiques ; au lieu que *Virgile* les a tirés d'une histoire fabuleuse. Ils sont les uns & les autres également de la façon de l'écrivain.

Le Poème didactique peut traiter autant d'espèces de sujets , que la vérité a de genres : il peut être historique ; telle est la *Pharsale* de *Lucain* : il peut donner des préceptes pour régler les opérations dans un art, comme dans l'agriculture , dans la peinture , dans la poésie , dans l'art du geste , de la déclamation, &c ; telles sont les *Georgiques* de *Virgile* ; tel est l'Art poétique d'*Horace*, celui de *Despréaux* ; tels sont encore le Poème de M. *Vatelet* sur la Peinture, celui du P. *Sanlecque* sur le Geste, celui de M. *Dorat* sur la Déclamation théâtrale , &c.

Mais toutes ces espèces de poèmes ne sont pas tellement séparées , qu'elles ne se prêtent quelquefois un secours mutuel. Les sciences & les arts sont freres & sœurs : c'est un principe qu'on ne sçauroit trop répéter dans cette matiere ; leurs biens sont communs entr'eux , & ils prennent par-tout ce qui peut leur convenir. Ainsi dans la poésie philosophique , il entre quelquefois des faits historiques & des observations tirées des arts. Pareillement dans les poèmes historiques & didactiques , il entre souvent des raisonnemens & des principes ; mais

ces emprunts ne constituent pas le fonds du genre : ils n'y viennent que comme auxiliaires, ou quelquefois comme délassemens, parce que la variété est le repos de l'esprit. Quand l'esprit est las du genre d'une couleur, on lui en offre une autre qui exerce une autre faculté & qui donne à celle qui étoit fatiguée le tems de réparer ses forces. Sans ce soin de varier les objets, aucun ouvrage ne sçauroit plaire, comme nous l'avons remarqué ailleurs. Voyez VARIÉTÉ.

Il y a plus ; car quelles libertés ne se donnent pas les Poètes ? Quelquefois ils se laissent emporter au gré de leur imagination ; &, las de la vérité, qui semble leur faire porter le joug, ils prennent l'effort, s'abandonnent à la fiction, & jouissent de tous les droits du génie ; alors ils cessent d'être historiens, philosophes, artistes : ils ne sont plus que Poètes. Ainsi *Virgile* cesse d'être agriculteur, quand il raconte les fables d'*Aristée* & d'*Orphée*. Il quitte la vérité pour la vraisemblance : il est maître & créateur de sa matière ; ce qui pourtant n'empêche pas que la totalité de son poème ne soit dans le genre didactique. Son épisode est dans son poème ce qu'une statue est dans une maison, c'est-à-dire un morceau de pur agrément dans un édifice fait pour l'usage.

Les poèmes didactiques ont, comme tous les ouvrages, dès qu'ils sont achevés & finis, un commencement, un milieu & une fin. On propose le sujet, on le traite, on l'acheve ; voila qui peut suffire sur la matière du poème didactique ; venons à la forme,

Les Muses ſçavent non ſeulement tout ce qui eſt, mais encore ce qui peut être, ſur la terre, dans les enfers, au ciel, dans tous les eſpaces ſoit réels ſoit poſſibles. Par conſéquent, ſi les Poètes, quand ils ont voulu feindre des choſes qui n'étoient pas, ont pu les mettre dans la bouche des Muſes, pour leur donner par-là plus de crédit; ils ont pu, à plus forte raiſon, y mettre les choſes vraies & réelles, & leur faire dicter des vers, ſoit ſur les Sciences, ſoit ſur l'Histoire, ſoit ſur la maniere d'élever & de perfectionner les Arts. C'eſt là-deſſus qu'eſt fondée la forme poétique qui conſtitue le poème didactique.

*Cours de  
Belles-  
Lett.*

Il a toujours été permis à tout Auteur de choiſir la forme de ſon ouvrage; &, loin de lui faire un crime d'employer quelque tour adroit pour rendre le ſujet qu'il traite plus agréable, on lui en ſçait gré, quand il ſoutient le ton qu'il a pris, & qu'il eſt fidele à ſon plan. *Voyez* PLAN. SUJET.

Les Poètes didactiques n'ont pas jugé à propos de faire parler de ſimples mortels: ils ont invoqué les divinités; &, comme ils ſe ſont ſuppoſés exaucés, ils ont parlé en hommes inspirés, & à-peu-près comme ils ſ'imaginoient que les dieux l'auroient fait. C'eſt ſur cette ſuppoſition que ſont fondées toutes les règles générales du poème didactique, quant à la forme. Voici ſes règles générales.

1<sup>o</sup> Les Poètes didactiques cachent l'ordre juſqu'à un certain point. Ils ſemblent ſe laiſſer aller à leur génie, & ſuivre la matiere telle qu'elle ſe préſente, ſans ſ'embar-

raffer de la conduire par une sorte de méthode qui avoueroit l'art. Ils évitent tout ce qui auroit l'air compassé & mesuré. Ils ne mettront cependant pas la mort d'un héros avant sa naissance, ni la vengeance avant l'Été. Le désordre qu'ils se permettent n'est que dans les petites parties, où il paroît un effet de la négligence & de l'oubli, plutôt que de l'ignorance; dans les grandes, ils suivent ordinairement l'ordre naturel.

2° La seconde règle est une suite de la première. En vertu du droit, que se donnent les Poètes, de traiter les matieres en Ecrivains libres & supérieurs, ils mêlent dans leurs ouvrages des choses étrangères à leur sujet, qui n'y tiennent que par occasion; & cela pour avoir le moyen de montrer leur érudition, leur supériorité, leur commerce avec les Muses. Tels sont les épisodes, d'*Aristée* & d'*Orphée*, les métamorphoses de quelques nymphes, en souci, en rivière, en rocher, dans les Georgiques de *Virgile*.

3° La troisième regarde l'expression. Ils s'arrogent tous les privilèges du style poétique. Ils chargent les idées, en prenant des termes métaphoriques, au lieu de termes propres, en y ajoutant des idées accessoires par les épithètes qui fortifient, augmentent, modifient les idées principales. Ils emploient des tours hardis, des constructions licentieuses, des figures de mots & de pensées, qu'ils placent d'une façon singulière; ils sement des traits d'une érudition détournée & peu commune; enfin ils prennent tous les moyens



de persuader à leurs lecteurs que c'est un génie qui leur parle, afin d'étonner par-là leur esprit, & de maîtriser leur attention.

4<sup>o</sup> La quatrième règle, & la plus importante, est de rendre le poème didactique le plus intéressant qu'il est possible. Tous les Auteurs de goût, qui ont composé de tels poèmes, & qui ont employé les vers à nous donner des leçons, se sont conduits sur ce principe. Afin de soutenir l'attention du lecteur, ils ont semé leurs poèmes d'images qui peignent des objets touchans; car les objets, qui ne sont propres qu'à satisfaire notre curiosité, ne nous attachent pas autant que les objets qui sont capables de nous attirer. S'il m'est permis de parler ainsi, l'esprit est d'un commerce plus difficile que le cœur.

Quand *Virgile* composa les *Georgiques*, qui sont un poème didactique, dont le titre nous promet des instructions sur l'agriculture & sur les occupations de la vie champêtre, il eut soin de le remplir d'imitations faites d'après les objets qui nous auroient attachés dans la nature. *Virgile* ne s'est pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tout l'ouvrage; il place, dans un de ses livres, une dissertation faite à l'occasion des présages du Soleil; & il y traite, avec toute l'invention dont la poésie est capable, le meurtre de *Jules-César*, & le commencement du règne d'*Auguste*. On ne pouvoit pas entretenir les Romains d'un sujet qui les intéressât davantage.

*Virgile* met, dans un autre livre, la fable miraculeuse d'*Aristée*, & la peinture des es-

fets de l'Amour. Dans un autre, c'est un tableau de la Vie champêtre, qui forme un paysage riant & rempli des figures les plus aimables. Enfin il infere, dans cet ouvrage, l'aventure tragique d'*Orphée* & d'*Euridice*, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verroient véritablement.

Si le Poète, dans un poème didactique, s'en tenoit aux instructions & aux préceptes, il n'exciteroit pas long-tems l'attention, &, par conséquent, ennuiroit bientôt le lecteur. Supposé même qu'on lût une fois le poème avec plaisir, on ne le reliroit certainement pas avec le même plaisir qu'on lit une historiette. L'esprit ne sçauroit jouir deux fois du plaisir d'apprendre la même chose; mais le cœur peut jouir deux fois du plaisir de sentir la même émotion. Le plaisir d'apprendre est consommé par le plaisir de sçavoir.

Les poèmes didactiques, que leurs Auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques assez fréquens, ne sont guères entre les mains du commun des hommes. Quel que soit le mérite de ces poèmes, on en regarde la lecture comme une occupation sérieuse, & non pas comme un plaisir. On les aime moins; & le public n'en tire guères que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loue *Virgile* d'avoir enrichi les *Georgiques*.

Il n'est personne qui n'admire le génie & la verve de *Lucrèce*, l'énergie de ses expressions, la maniere hardie dont il peint les objets pour lesquels le pinceau de la poésie ne paroïssoit point fait, enfin la dex-

térité pour mettre en vers des choses que *Virgile* auroit peut-être désespéré de pouvoir dire en langage des dieux ; mais *Lucrèce* est bien plus admiré qu'il n'est lu. Il y a plus à profiter dans son poème de *Naturâ Rerum*, que dans l'*Enéïde* de *Virgile* ; cependant tout le monde lit & relit *Virgile*, & peu de personnes font de *Lucrèce* leur livre favori. On ne lit son ouvrage que de propos délibéré : il n'est point, comme l'*Enéïde*, un de ces livres sur lesquels un attrait insensible fait d'abord porter la main, quand on veut lire une heure ou deux. Qu'on compare le nombre des traductions de *Lucrèce*, avec le nombre des traductions de *Virgile*, dans toutes les langues polies ; & l'on trouvera quatre traductions de l'*Enéïde* de *Virgile*, contre une traduction du poème de *Naturâ Rerum*. Les hommes aimeront toujours mieux les livres qui les toucheront, que les livres qui les instruiront. Comme l'ennui leur est plus à charge que l'ignorance, ils préfèrent le plaisir d'être émus, au plaisir d'être instruits. Voyez POÈME DIDACTIQUE.

**DIGRESSION** : on appelle *Digressions* les endroits d'un ouvrage où l'on traite des choses qui sont étrangères à ce qui en fait proprement le sujet, mais qui vont pourtant au but que s'est proposé l'Orateur ou le Poète. Les *Digressions*, dans les ouvrages d'éloquence & dans les petites pièces de poésie, sont comme les épisodes dans l'épopée & dans les pièces dramatiques. Les règles qui conviennent à ceux-ci conviennent à celles-là, du moins en général, &

les proportions gardées. Les épisodes doivent être amenés par les circonstances ; de même il faut que les Digressions s'offrent d'elles-mêmes, qu'on les fasse naître à propos, & qu'on les imagine de manière que, si elles sont totalement étrangères au sujet, elles ne le soient point au but de l'Auteur. L'épisode doit être court, à proportion que sa matière est éloignée du sujet : cette règle convient plus particulièrement encore à la Digression ; & cependant cette règle est presque toujours violée. C'est principalement dans les épîtres qu'on la néglige : on y perd presque toujours de vue le sujet qui en fait la matière ; & l'on est obligé de recourir au titre, pour sçavoir la chose que le Poète s'étoit proposé de traiter.

On ne doit, dans toute sorte d'ouvrages, avoir recours aux Digressions, que lorsque la matière que l'on traite ne fournit pas naturellement les incidens nécessaires pour intéresser & pour plaire ; mais lorsque le sujet n'en suggère point, ou que les pensées qu'il fournit ne sont pas, par elles-mêmes, assez importantes pour produire les effets qu'on se propose, alors il est permis de recourir aux Digressions, & de les lier au sujet en sorte qu'elles paroissent y être comme nécessaires. C'est ainsi que *Racine* a inséré dans son *Andromaque* l'épisode de l'amour d'*Oreste* pour *Hermione* ; épisode qui fait naître divers incidens, & qui contribue beaucoup au dénouement de la pièce. Voyez EPI-  
SODE.

**DILEMME** : le Dilemme est un raisonnement où l'Orateur fait une division des

diverses raisons que l'adversaire peut avoir pour se défendre; & l'on oppose à chacune de ces raisons une réponse qui doit paroître sans réplique : de sorte que ce ne sont proprement que plusieurs enthymèmes joints ensemble. Il s'en trouve plusieurs dans la Harangue contre *Cécilius*, celui-ci entre autres :

» Que ferez-vous sur ce crime de *Verrès*,  
 » dit *Cicéron* à *Cécilius*? L'opposerez-vous  
 » à cet indigne Préteur, ou si vous le passez  
 » sous silence? Si vous le lui opposez,  
 » il faut vous faire votre procès, parce que  
 » c'est un crime dont vous êtes aussi coupable;  
 » si vous le passez sous silence, que  
 » sera-ce que votre accusation, où, de  
 » peur de vous perdre vous-même, vous  
 » serez forcé de ménager le criminel sur un  
 » chef de cette importance? »

Par le Dilemme, comme l'on voit, l'Orateur presse l'adversaire de tous les côtés qu'il voudroit prendre pour s'échapper, en l'arrêtant de toutes parts par des raisons différentes. *Pourquoi ne prêchez-vous point*, peut-on dire à un ecclésiastique qui a un bénéfice à charge d'ames? *Ou vous le pouvez; & vous êtes inexcusable de ne pas exercer & mettre en œuvre vos talens : ou vous ne le pouvez pas; & vous êtes inexcusable d'avoir accepté votre bénéfice.*

Le P. *Rapin* traitoit de *sophisme* cette espèce de preuve; &, par une seconde erreur qui n'est pas concevable dans un homme aussi éclairé que l'étoit ce Jésuite, il dit que c'est le Dilemme qui fait la force de l'élo-

quence de *Démofthène*. Voyez ARGUMENT.

DISCONVENANCE, vice de style : les exemples suivans feront sentir en quoi il consiste.

Un de nos Auteurs a dit que *notre réputation ne dépend pas des louanges qu'on nous donne, mais des actions louables que nous faisons*. Il y a disconvenance entre les deux membres de cette période, en ce que le premier présente d'abord un sens négatif, *ne dépend pas* ; & que, dans le second membre, on sous-entend le même verbe dans un sens affirmatif. Il falloit dire : *Notre réputation dépend, non des louanges qu'on nous donne, mais des actions, &c.*

Nos Grammairiens soutiennent que lorsque, dans le premier membre d'une période, on a exprimé un adjectif auquel on a donné le genre masculin ou le féminin, on ne doit pas, dans le second membre, sous-entendre cet adjectif en un autre genre, comme dans ce vers de *Racine* :

Sa réponse est dictée, & même son silence.

Les oreilles & les imaginations délicates veulent qu'en ces occasions, l'ellipse soit précisément du même mot au même genre. Voyez ELLIPSE. BARBARISME. Les adjectifs, qui ont la même terminaison au masculin & au féminin, comme *sage, fidele, frivole*, ne sont pas exposés à cette disconvenance.

On dit souvent : *Les Philosophes disent que la douleur EST un sentiment de l'ame* ;

mais, pour parler correctement, il faut dire :  
*Les Philosophes veulent que la douleur SOIT un, &c.*

Une disconvenance bien sensible est celle qui se trouve assez souvent dans les mots d'une métaphore : les expressions métaphoriques doivent être liées entre elles de la même manière qu'elles le feroient dans le sens propre. On a reproché, avec raison, à *Malherbe* d'avoir dit :

Prends ta foudre, *Louis*, & va comme un lion.

Il falloit dire *comme Jupiter* : il y a disconvenance entre *foudre* & *lion*.

On lisoit, dans les premières éditions du *Cid* :

Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère :

*Feux* & *rompent* ne vont point ensemble ; c'est une disconvenance, comme l'Académie l'a remarqué.

Il y a un grand nombre d'exemples de disconvenances de mots dans nos meilleurs Ecrivains, parce que, dans la chaleur de la composition, on est plus occupé des pensées qu'on ne l'est des mots qui servent à les exprimer. On appelle encore *Disconvenance de style*, lorsqu'on se sert de termes bas dans un sujet qui en demande de nobles, &c. Voyez CONVENANCE DU STYLE AVEC LE SUJET.

DISCOURS, en rhétorique, est un assemblage de phrases & de raisonnemens réunis, suivant les règles de l'art, préparé pour des occasions publiques & brillantes :

c'est ce qu'on nomme *discours oratoire*; dénomination générique qui convient encore à plusieurs especes, comme au *Plaidoyer*, au *Panegyrique*, à l'*Oraison funèbre*, à la *Harangue*, au *Discours académique*, & à ce qu'on nomme proprement *Oraison*. Voyez tous ces mots. Voyez aussi les articles ELOQUENCE. ELOCUTION. RHÉTORIQUE. SERMON.

Les parties du discours sont l'exorde, la proposition ou la narration, la division, la confirmation ou preuve, & la péroraison ou conclusion. Voyez EXORDE. DIVISION. PROPOSITION. NARRATION. PREUVES. PÉRORAISON. Voyez aussi les mots DISPOSITION. INVENTION.

DISERT : épithète que l'on donne à celui qui a le discours facile, clair, pur, élégant, mais foible. Supposez à l'homme Disert du nerf dans l'expression & de l'élévation dans les pensées, vous en ferez un homme éloquent. Voyez ELOCUTION.

DISPARATE : c'est le vice contraire à la qualité que nous désignons par le mot *unité*; & l'on dit des expressions, des pensées, des phrases qu'elles sont Disparates, lorsqu'elles ne s'accordent pas entr'elles & ne tendent pas au même but.

DISPOSITION : c'est une des trois parties de la rhétorique. Voyez RHÉTORIQUE.

L'esprit humain procède avec ordre dans ses opérations : il conçoit les choses, il les expose, il les compare, il met entr'elles la gradation nécessaire pour les manifester sans nuages, sans embarras. Cette progression



méthodique a lieu dans l'éloquence, & c'est ce que les Rhéteurs appellent *Disposition*, c'est-à-dire, la juste distribution des parties d'un sujet en leur propre lieu; d'où il résulte une liaison convenable entre les parties qui précèdent, & celles qui suivent: distribution, au reste, & liaison qui ne sont point purement arbitraires; en sorte qu'il soit indifférent de construire un discours comme au hazard, & de placer indistinctement, au commencement, ou à la fin, ce qui convient au milieu; ou au milieu, ce qui doit commencer ou terminer l'ouvrage. Aussi compare-t-on cette Disposition à la symmétrie & aux proportions dans l'architecture, à l'ordre de bataille dans une armée, à l'arrangement des parties dans le corps humain, où le dérangement & le désordre causent nécessairement des difformités & des défauts. L'impression désagréable que fait un discours, où l'on ne débrouille que mal-aisément le rapport des parties entr'elles, & leur connexion avec l'objet principal, suffit pour justifier l'utilité de la méthode oratoire.

Mais, quoiqu'en général on en convienne, les sentimens ne sont pourtant pas unanimes sur le nombre des parties principales que doit avoir un discours. Les plus anciens Rhéteurs n'en comptoient que deux essentielles; la *proposition*, ou, selon d'autres, la *question* & la *preuve*, ou, selon quelques-uns, la *démonstration*: tel est, en particulier, le sentiment d'*Aristote*, dans sa Rhétorique, liv. 3, ch. 13.

Le même Auteur croit cependant qu'on

peut, avec quelques Rhéteurs, compter quatre parties du discours, ſçavoir, l'*exorde* ou le début, la *narration*, la *preuve* ou la démonſtration, & la *péroraïſon* ou la récapitulation. Il eſt des Rhéteurs qui ajoûtent la réfutation ou la réplique aux raiſons de l'adverſaire ; mais cette partie eſt contenue dans la preuve qui ne conſiſte pas moins à réſoudre les difficultés qu'on nous oppoſe, qu'à démonſtrer ce que nous avons avancé. Voyez PREUVE.

*Cicéron*, dans ſon livre de l'Orateur, ne compte non plus que ces quatre parties ; & c'eſt lui qui va nous dire de quelle maniere on doit les placer : « Le ſuccès du  
*De Orat.* discours, dit-il, dépend de la forme qu'on  
 p. 122. » lui donne, & de la maniere dont on le  
 » traite ; car, quant aux choſes, aux matie-  
 » res des preuves, l'intelligence en eſt ai-  
 » ſée. Que reſte-t-il enſuite qui appartienne  
 » à l'art de la compoſition ? ſinon qu'il faut,  
 » 1<sup>o</sup> commencer par un exorde qui nous  
 » concilie la bienveillance des auditeurs,  
 » qui les rende attentifs, & qui les diſpoſe  
 » à nous écouter favorablement ; 2<sup>o</sup> expo-  
 » ſer le fait d'une maniere claire, ſi courte  
 » & ſi plaufible, que l'on comprenne aiſé-  
 » ment l'état de la queſtion ; 3<sup>o</sup> établir ſo-  
 » lidement nos moyens, & renverſer ceux  
 » de l'adverſaire, par des raiſonnemens con-  
 » cluans, & placés avec ordre, de maniere  
 » que l'on ſente la liaiſon des conſéquences  
 » avec les principes ; 4<sup>o</sup> terminer le diſ-  
 » cours par une péroraïſon qui puiſſe allu-  
 » mer, ou éteindre les paſſions, ſelon le be-  
 » ſoin. »

Voilà la disposition générale du discours. On peut voir de qu'elle manière on doit traiter les parties principales qui le composent, aux mots, **EXORDE. NARRATION. PREUVE. PÉRORAISON.**

Cette division convient à tout discours oratoire ; car il n'en est presque point qui ne consiste dans un exorde ou début pour préparer l'auditeur, dans une proposition ou récit pour l'instruire, dans la preuve ou démonstration pour le convaincre, & enfin dans la péroraison ou récapitulation pour le toucher, quoique cette partie ne soit pas la seule où l'Orateur puisse exciter les passions. Les *avocats* semblent se contenter, dans leurs plaidoyers, de bien narrer les faits, d'établir solidement leurs moyens, & de réfuter les objections de leur partie adverse. Ils n'emploient les exordes & les péroraisons, que dans les grandes causes.

L'éloquence de la chaire admet la division dont nous venons de parler, mais elle a une disposition qui lui est particulièrement affectée. Elle consiste, après l'exorde, à proposer un sujet, & à le partager en divers points, & conséquemment à diviser un discours en deux ou trois parties principales qu'on expose à l'auditeur, & qu'on prouve séparément avec une certaine étendue. Chacune de ces parties se subdivise encore en d'autres, qu'on prouve de même, & dont on montre la liaison par des transitions.

*M. de Voltaire* blâme ces divisions qui interrompent, dit-il, l'action de l'Orateur, & d'un seul discours en font deux ou trois,

qui ne sont unis que par une liaison arbitraire. Il oppose à cette marche didactique l'ordre prescrit par *Cicéron* d'établir des principes, de poser des faits, de soutenir ses preuves les unes par les autres; en sorte que le discours aille toujours en croissant, & que l'auditeur sente de plus en plus le poids de la vérité; enfin un ordre qui ne soit ni promis ni découvert dès le commencement, mais auquel on mène insensiblement l'auditeur, sans qu'il se défie de ces annonces périodiques, qui reviennent plusieurs fois dans un discours, que sa pénétration devance, & qui ne lui apprennent rien de nouveau. Quelque plausibles que soient les raisons de cet illustre Ecrivain, raisons que nous n'avons point affoiblies, il faut convenir que si la méthode, affectée à la chaire, paroît, au premier aspect, plus pesante que celle qu'il propose, elle est, dans le fond, plus lumineuse, plus exacte, moins sujette aux écarts & à la confusion dont il n'y a que les grands & fermes génies qui se préservent. Les autres, & c'est le plus grand nombre, ont besoin de points d'appui, de centres donnés pour réunir & diriger leurs idées. D'ailleurs cette méthode n'est trop apparente qu'entre des mains mal-habiles: celles qui savent amener chaque partie, par des transitions heureuses & délicates, décelent moins l'art aux yeux de l'auditeur, qui lui-même n'est pas fâché de connoître par quelles voies on le mène. Cela empêche-t-il, au reste, que, dans le détail, on ne soit convaincant, véhément, impétueux?

Mais

Mais , parce que cette méthode convient particulièrement à l'éloquence de la chaire, on nous permettra de transcrire ici les judicieuses réflexions par lesquelles l'Editeur du *P. Bourdaloue*, qui l'a pratiquée, en développe & en prescrit l'usage: « Il y a, dit-  
 » il, des règles communes & des préceptes  
 » qui s'étendent à tous les talens & à tous  
 » les genres de l'éloquence chrétienne; par  
 » exemple, bien choisir la matiere d'un discours, & la tirer naturellement de l'Ecriture; l'envisager moins par ce qu'elle  
 » peut avoir de nouveau, que par ce qu'elle  
 » a de vrai, d'instructif, de touchant, &  
 » qui est plus à la portée de tout le monde;  
 » la diviser, & en faire tellement le partage, que les points, sans se confondre,  
 » aient toutefois entr'eux assez de rapport,  
 » pour se réduire à une premiere vérité, &  
 » à une proposition générale; ne rien avancer dont on ne produise les preuves, &  
 » non de ces preuves abstraites & subtiles,  
 » plus académiques qu'évangéliques, mais  
 » des preuves sensibles, prises du fond de  
 » la religion & des maximes les plus certaines de la théologie; entrer d'abord  
 » dans son sujet, & ne s'en écarter jamais, soit par de longs & d'inutiles pré-  
 » ludes, soit par des réflexions hors-d'œuvre & d'ennuyeuses digressions. Eclaircir  
 » les doutes, prévenir les objections, les  
 » questions qui peuvent naître, se les faire  
 » à soi-même, & y répondre; de-là passer  
 » aux mœurs, &, dans un fidele tableau, les  
 » représenter telles qu'elles sont, évitant  
 » l'un & l'autre excès d'un détail trop po-

» pulaire & trop familier, & d'une peinture  
 » trop vague & trop superficielle ; exposer  
 » tout avec méthode, avec ordre, & ne  
 » se pas contenter d'un amas informe de  
 » pensées qu'on entasse, selon qu'elles se  
 » présentent, & sans nulle liaison que le  
 » hazard qui les place indifféremment les  
 » unes auprès des autres ; enfin, en reve-  
 » nir à des conclusions pratiques, qui sui-  
 » vent des vérités qu'on a expliquées, &  
 » qui en comprennent tout le fruit : voilà  
 » à quoi tout prédicateur doit s'étudier.»

Ainsi nous compterons cinq parties du discours, les quatre dont parle *Cicéron*, & que nous avons déjà citées, & la *division*.  
*Voyez DIVISION.*

**DISSERTATION** : ouvrage sur quelque point particulier d'une science ou d'un art. La Dissertation est moins longue que le *Traité*, parce que ce dernier renferme toutes les questions générales & particulières de son objet ; au lieu que la Dissertation n'en comprend ordinairement qu'une ou deux questions : telles sont les Dissertations qu'on présente aux différentes Académies de sciences. Ces sortes d'ouvrages doivent être écrits d'un style clair & simple. Le genre figuré y seroit très-déplacé. Une chose à laquelle les Auteurs de Dissertations ne doivent jamais manquer, c'est de citer exactement les passages des Auteurs sur le sentiment desquels ils étayent le leur.

**DISSIMILITUDE**, est le nom d'un des Lieux communs de la rhétorique, & qui n'est autre chose que la disconvenance ou la disproportion qui se rencontre entre

deux ou plusieurs choses. C'est par un raisonnement tiré de ce Lieu commun qu'*Annibal*, prêt à combattre sur le Tésin, excite le courage de ses soldats : « Pour ne point  
 » parler, leur dit-il, de la guerre que de- Tite-  
Live,  
l. 21,  
n° 43.  
 » puis vingt ans, vous faites avec tant de  
 » courage & de bonheur, vous êtes venus  
 » jusqu'ici, depuis les colonnes d'*Hercule*,  
 » l'océan & les extrémités de la terre, par  
 » un chemin que vous a tracé la victoire, au  
 » milieu des peuples les plus belliqueux de  
 » l'Espagne & des Gaules. Vous allez com-  
 » battre contre une armée composée de  
 » nouvelles levées, qui a déjà été vaincue  
 » & taillée en pièces, bloquée par les Gau-  
 » lois, qui est inconnue à son propre gé-  
 » néral, & à qui son général est inconnu. »

Tel est encore l'argument de *Cicéron*, lorsqu'il dit : *Si barbarorum est in diem vivere, nostra consilia tempus spectare debent.* On diroit dans le même sens : *S'il appartient au libertin de ne penser qu'au présent, l'homme sage doit s'occuper de l'avenir.* Voyez LIEUX COMMUNS. SIMILITUDE.

DISSYLLABES : quelques Auteurs donnent ce nom aux vers de cinq pieds ; mais cette façon de parler ne paroît pas avoir été généralement admise, sans doute parce que le mot *Dissyllabe* étoit déjà consacré à un autre usage, c'est-à-dire, à exprimer un mot qui est composé de deux syllabes. Voyez VERS.

DISTIQUE : ce mot est formé du grec *δίσ*, deux fois, & de *σίνος*, vers. Il signifie une petite pièce de poésie dont le sens se

trouve renfermé dans deux vers ; ainsi ces deux vers de *Boileau* ne forment point un distique :

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire Auteur,  
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur,

Mais bien ces deux-ci , faits pour être inscrits au bas d'une statue qui représente l'Amour :

M. de  
Voltaire.

Qui que tu sois , voici ton maître ;  
Il l'est , le fut , ou le doit être.

L'épithaphe suivante est aussi un vrai Distique :

Ci-gît ma femme : ah ! qu'elle est bien  
Pour son repos & pour le mien !

Le Distique des Latins étoit composé d'un vers hexametre & d'un vers pentametre ; tel est ce beau Distique bien digne d'être médité :

*Unde superbit homo , cujus conceptio casus ,  
Nasçi pœna , labor vita , necesse mori ?*

Les Distiques de *Caton* sont fameux , & plus admirables par l'excellente morale qu'ils renferment , que par les graces du style. On peut voir ce qu'en dit *Vigneul-Marville* dans le premier volume de ses (a) *Mélanges*.

---

(a) Ces Mélanges portent le nom de *Vigneul-Marville* ; mais ils sont d'un Chartreux nommé *Noël Dargone* , le seul de son Ordre , dit M. de *Voltaire* , qui ait cultivé la littérature.



**DISTRIBUTION** : ce mot marque , en général , l'action de diviser une chose en plusieurs parties pour les ranger chacune à la place qui leur est propre. *Voyez* DIVISION.

Un Poète épique distribue son sujet en chants. *Voyez* CHANT. Un Poète dramatique doit distribuer le sien en actes , & les actes en scènes. *Voyez* ACTE. SCÈNE. Les Orateurs distribuent leurs discours en exorde , narration , preuves & péroration. *Voyez* DISPOSITION.

**DISTRIBUTION** : en rhétorique , est une figure par laquelle on fait avec ordre la division & l'énumération des qualités d'un sujet *Voyez* ÉNUMERATION. DESCRIPTION.

**DIVERTISSEMENT** : on donne ce nom aux danses & aux chants qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra. Le *Triomphe de Thésée* est un Divertissement fort noble. L'*Enchantement d'Amadis* est un Divertissement très-agréable ; mais le plus ingénieux & le plus divertissant des Divertissemens des opéra anciens est celui du quatrième acte de *Rolland*.

L'art d'amener les Divertissemens est une partie fort difficile & fort rare au théâtre lyrique ; ceux même , pour la plupart , qui paroissent les mieux amenés , ont quelquefois des défauts dans la forme qu'on leur donne. La grande règle est qu'ils naissent du sujet ; qu'ils fassent partie de l'action ; en un mot , qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout Divertissement est plus ou moins estimable , selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du

sujet : quelque agréable qu'il paroisse, il est vicieux, & pèche contre la premiere règle, lorsque l'action peut marcher sans lui, & que la suppression de cette partie ne laisseroit point de vuide dans l'ensemble de l'ouvrage. Le dernier Divertissement qui, pour l'ordinaire, termine l'opéra, paroît ne pas devoir être assujetti à cette règle, aussi scrupuleusement que tous les autres ; ce n'est ordinairement qu'une fête, qu'un mariage, qu'un couronnement qui ne doit avoir que la joie publique pour objet.

Si les Divertissemens des grands opéra sont soumis à cette loi établie par le bon sens, qui exige que toutes les parties d'un ouvrage y soient nécessaires pour former les proportions de l'ensemble, à combien plus forte raison doit-elle être invariable dans les ballets. *Voyez* BALLET.

Des Divertissemens en action sont le vrai fond des différentes entrées du ballet ; telle est son origine. Le chant, dans les compositions modernes, occupe une partie de la place qu'occupoit la danse dans les anciennes : pour être parfaites, il faut que le chant & la danse y soient liés ensemble, & partagent toute l'action. Rien n'y doit être oisif : tout ce qu'on y fait paroître d'inutile, & qui ne concourt pas à la marche, au progrès, au développement, n'est qu'un agrément froid & insipide. On peut dire d'une entrée de ballet ce qu'on a dit souvent du sonnet : La plus legere tache défigure cette espece d'ouvrage, bien plus difficile encore que le sonnet même, qui n'est qu'un simple récit ; le ballet doit être tout

en action. *Voyez* COUPE. DÉCORATION.  
OPÉRA.

**DIVISION** : c'est le nom qu'on donne, dans l'art oratoire, au développement ou à la distribution d'une proposition en ses parties. La proposition & la division se touchent de si près dans le discours, qu'elles n'y sont souvent qu'une même chose; c'est pourquoi nous n'avons pas cru devoir les séparer, de-là vient que nous avons traité de l'une & de l'autre dans le même article. *Voyez* PROPOSITION.

**DOUCEUR**, est une des premières qualités que doit avoir le style. On dit qu'*un style est doux*, lorsque les choses y sont dites avec tant de clarté, que l'esprit ne fait aucun effort pour les concevoir, comme nous disons que le penchant d'une montagne est doux, lorsqu'on y monte sans peine. Pour donner cette douceur au style, il ne faut rien laisser à deviner au lecteur : on doit débrouiller tout ce qui pourroit l'embarrasser; prévenir ses doutes; en un mot, il faut dire les choses dans l'étendue qui est nécessaire afin qu'elles soient apperçues, ce qui est petit se déroband facilement à la vue. La douceur du nombre contribue merveilleusement à celle du style. Elle peut avoir plusieurs degrés. *Voyez* NOMBRE.

On dit, d'un auteur qui écrit avec une douceur extraordinaire, que son style est tendre & délicat. On donne, pour modèle d'un style doux, *Hérodote*, dans la langue grecque; *Tite-Live*, dans la latine; & dans la françoise, plusieurs Auteurs, à

la tête desquels on doit placer M. de Voltaire. Voyez STYLE. ELOCUTION.

**DOUTE**, figure de rhétorique par laquelle l'Orateur ou le Poète paroissent en suspens & indéterminés sur ce qu'ils doivent dire & faire. Par exemple : *Que ferai-je ? Aurai-je recours à ces amis que j'ai négligés ? M'adresserai-je à ceux qui m'ont à présent oublié ?*

Il n'y a peut-être jamais eu de doute si marqué, & en même tems si singulier que ce commencement d'une Lettre de Tibere au Sénat, rapporté par Tacite, dans ses Annales : *Quid scribam vobis, P. C. aut quomodo scribam ? aut quid omnino non scribam hoc tempore ? Dii me deaque pejus perdant, quam perire quotidie sentio, si scio !* Ce n'étoit pas néanmoins pour faire une figure de rhétorique de propos délibéré, que ce prince écrivoit de la sorte ; ces expressions étoient l'image de la perplexité, de l'agitation & des remords dont il étoit troublé, ainsi que le rapporte Tacite. Le doute & la perplexité sont incontestablement le langage de la nature dans une conscience aussi bourrelée. Voyez IRRESOLUTION.

**DRAME**. Nous allons placer dans cet article une partie des règles qui conviennent également à la comédie, à la tragédie, & à l'opéra.

Drame vient d'un mot grec qui signifie agir ; parce que, dans la poésie dramatique, on ne raconte point l'action comme dans l'épopée, mais on la montre elle-même dans ceux qui la représentent,

L'action épique n'est que racontée ; elle ne se voit point. L'action dramatique est fournie aux yeux, & doit se peindre comme la vérité ; ce qui demande un vraisemblable d'une espèce particulière, le jugement des yeux étant infiniment plus redoutable que celui des oreilles. Cela est si vrai, que, dans les Drames même, on met en récit ce qui seroit peu vraisemblable en spectacle. On dit qu'*Hyppolite* a été attaqué par un monstre, & déchiré par ses chevaux ; parce que, si on eût voulu représenter cet événement, plutôt que de le raconter, il y auroit eu une infinité de petites circonstances qui auroient trahi l'art, & changé la pitié en risée. Le précepte d'*Horace* y est formel ; & quand *Horace* ne l'auroit pas dit, la raison le dit assez :

*Segnius irritant animos demissa per aurem ,  
Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus.*

Horace

On y exige, par une suite de ce vraisemblable, que l'action soit une, & qu'elle se passe toute entière en un même jour, en un même lieu ; on veut que le style, les décorations, la déclamation des acteurs, tout concoure à nous persuader que la fiction est une réalité. Ainsi nous examinerons, premièrement, en quoi consiste le Vraisemblable dramatique ; secondement, quelles sont les règles qu'il prescrit sur les trois Unités : ensuite nous ajouterons quelques réflexions sur le Style des Poètes dramatiques.

*Du Vraisemblable dramatique. Tout*

poëme intéressant doit avoir une action : il s'agit de sçavoir ici comment celle d'un drame doit être composée. Les actions sont ou toutes vraies & historiques, comme celle d'*Esther* qui renverse *Aman*; ou vraies seulement dans le fond, & feintes dans quelques circonstances, comme dans les *Horaces*; ou altérées dans le fond même, aussi-bien que dans les circonstances, de manière qu'on ne conserve de l'histoire que les noms, comme dans *Héraclius*; ou enfin tout est créé, imaginé, noms, action, & circonstances, comme dans *Zaïre*, & dans toutes les comédies.

Le Poëte dramatique n'est point obligé de traiter les choses dans la vérité historique, & comme elles se sont passées; mais il le peut quand, par hazard, un fait réel se trouve avoir toutes ses parties conformes aux règles de l'art. Ainsi *Racine*, comme nous venons de le dire, n'a fait aucun changement dans l'action d'*Esther*, & en a fait très-peu dans celle d'*Athalie*; & ces deux pièces n'en sont que plus touchantes.

Quand on feint, il faut, dit *Aristote*, présenter les choses feintes telles qu'elles ont *pu* ou qu'elles ont *dû* se passer. Ce qui a pu être, est le possible, eu égard aux circonstances des tems, des lieux, & des personnes; ce qui a dû être, est ce qui a existé vraisemblablement, eu égard aussi aux mêmes circonstances.

Le possible demande que rien ne répugne, ne s'oppose absolument à ce que la chose ait été faite de telle ou telle manière. Ainsi il est absolument possible qu'un monstre soit

forti de la mer, à la priere de *Thésée*, dès que les dieux étoient d'accord avec ce héros.

La vraisemblance veut qu'il y ait eu quelque raison pour que la chose ait été faite de telle maniere, plutôt que de telle autre. Ainsi il est vraisemblable que les chevaux d'*Hyppolite* se soient effrayés d'un monstre qui venoit à eux en mugissant; & qu'*Hyppolite*, tombé & embarrassé dans les rênes, ait été traîné sur les rochers. Voyez VRAISEMBLANCE.

*Des trois Unités.* Il y a trois sortes d'Unités dans les Drames; Unité d'Action, Unité de Jour, Unité de Lieu.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli, Boileau,

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

*Unité d'Action.* L'action est une, quand on se propose un seul but, auquel tendent tous les moyens qu'on emploie. Que ces moyens soient plusieurs, ou non, il n'importe: chaque acteur peut concourir à l'action, d'une maniere & avec des intentions différentes; le but seul rassemble tous les rapports, & les réunit. Voyez ACTION DE LA TRAGÉDIE.

On divise l'action dramatique en actes; & les actes en scènes. Voyez ACTE. SCÈNE.

*Unité de Jour ou de Temps.* L'unité de jour est le tour du soleil, ou vingt-quatre heures; c'est-à-dire que l'action représentée doit se commencer & s'achever dans cet espace, pour avoir un degré de plus de vrai-

semblance. [Cette règle même n'est qu'une modification, un adoucissement de la loi ; car la règle est que l'action ne dure pas plus que la représentation, c'est-à-dire, qu'elle soit commencée & achevée en deux ou trois heures au plus. C'est un degré de perfection dont on sent le plaisir dans l'*Œdipe*, dans les *Horaces*, dans *Athalie* ; mais, comme il est rare qu'on trouve des sujets qui puissent être resserrés dans des bornes si étroites, on a élargi la règle, & on l'a étendue jusqu'aux vingt-quatre heures. Mais comment distribuer ce long espace de tems dans une représentation qui ne dure jamais plus de trois heures ? Le voici.

Il y a, dans cinq actes, quatre intermèdes, quatre repos, dans lesquels l'action est suspendue. Un Poète adroit place, dans un intermède, une nuit entière, & le reste de temps qu'il y a de trop, il le place encore dans les autres entre-actes ou intermèdes ; de manière que chaque acte ne demande, pour ce qui s'y fait, que le tems qu'on emploie à le représenter : règle qui est de rigueur, & qu'il faut observer dans les comédies de cinq, de trois, ou d'un seul acte. La raison en est évidente. Dans une pièce dramatique, on représente la durée de tems, aussi-bien que l'action : or un quart d'heure ne peut représenter un jour ; cependant il peut représenter une demi-heure, & la demi-heure une heure, ainsi du reste. La proportion précise n'est pas absolument nécessaire ; mais il faut au moins une proportion qui soit juste, moralement parlant.

*Unité de Lieu.* Si on prend l'unité de



lieu à la rigueur, elle exige que tout se passe dans le même endroit précisément. La même indulgence, qui élargit les limites du tems, n'élargit pas de même celles du lieu. Il n'est pas si aisé de tromper les yeux qui sont attentifs au spectacle, que l'esprit. Cette règle cause beaucoup de contrainte aux Poëtes; mais c'est à eux d'éviter les inconvéniens, ou de prendre le parti où il y en a le moins.

Les Anciens avoient un avantage; ils prenoient, pour lieu de la scène, une place publique où chacun abordoit en sortant de sa maison, & où l'on traitoit les affaires. Toutes les comédies de *Plaute*, de *Térence*, d'*Aristophane*, sont ainsi placées.

*Corneille* est d'avis de ne pas marquer trop distinctement le lieu de la scène, & de se contenter de dire qu'il est dans un tel palais; & de laisser à l'imagination du spectateur, de fixer le lieu d'une façon plus déterminée, ou même de ne point le fixer du tout, s'il n'en sent pas le besoin.

Ces loix observées, dit *M. de Voltaire*, non-seulement servent à écarter des défauts; mais elles amènent de vraies beautés; de même que les règles de la belle architecture, exactement suivies, composent nécessairement un bâtiment qui plaît à la vue. On voit qu'avec l'unité de tems, d'action & de lieu, il est bien difficile qu'une pièce ne soit pas simple. Aussi voilà le mérite de toutes les pièces de *M. Racine*, & celui que demandoit *Aristote*. On trouvera de plus grands détails sur la règle des trois unités, au mot TRAGÉDIE.

*Disc. sur les trois Unités.*

*Du Style de la poésie dramatique.* Si le style de celui qui parle n'est pas conforme à son état actuel, tous les spectateurs se moqueront de l'auteur & de l'acteur. Voilà la règle donnée par les maîtres de l'art.

L'état de celui qui parle doit être la règle du style. Un roi, un simple particulier, une femme, un commerçant, un laboureur, ne doivent point parler du même ton. Mais ce n'est pas assez ; ces mêmes hommes sont dans la joie ou dans la douleur, dans l'espérance ou dans la crainte : cet état du moment doit donner encore une seconde conformation à leur style, laquelle aura pour base la joie ou la douleur, &c.

En général, tout Poète dramatique doit éviter tout ce qui peut sentir l'art & la déclamation. Il écartera donc de son poème les sentences, & les pensées morales trop généralisées, parce qu'elles sont, au milieu du discours, comme un corps étranger qui ne tient à rien. C'est l'auteur, & non le personnage, qui parle dans les maximes ; & l'auteur ne doit jamais paroître. Les jeunes gens croient faire merveille en détachant, de tems en tems, du tissu de la pièce, quelque sentence brillante & philosophique, qu'un écolier remportera chez lui pour la citer.

Il y a sans doute des maximes dans *Cornille*, *Racine*, *Molière*, *Regnard* ; mais qu'on y fasse attention, elles ne sont pas maximes dans la bouche & la situation du personnage qui parle : elles ne sont sentences, qu'autant qu'on les sépare de ce qui suit ou de ce qui précède. *M. de Voltaire*,

qui en a reproché quelques-unes au grand *Corneille*, n'est pas toujours lui-même exempt de ce défaut ; nous n'en donnerons qu'un exemple, tiré de *Zaïre* :

Je le vois trop, les soins qu'on prend de notre  
enfance ,

Forment nos sentimens, nos mœurs, notre créance.

J'eusse été, près du Gange, esclave des faux-dieux,

Chrétienne dans Paris, Musulmane en ces lieux.

L'instruction fait tout ; & la main de nos peres

Grave en nos foibles cœurs ces premiers caractères

Que l'exemple & le tems viennent nous retracer ,

Et que peut-être en nous Dieu seul peut effacer.

Qui ne voit pas que c'est l'Auteur qui parle dans ces huit vers qu'il met dans la bouche de *Zaïre* ? Dans la situation où elle se trouve, le Poëte pouvoit tout au plus lui faire dire les deux premiers vers, dont les fix qui suivent ne sont qu'une explication philosophique & déplacée dans une tragédie où tout doit être action. Voyez l'article de la *Diction*, aux mots COMÉDIE. TRAGÉDIE. Voyez aussi les mots BIENSÉANCE. STYLE. DICTION.

DUO, terme de poésie dramati-lyrique, qui s'entend de deux personnes qu'on fait chanter à la fois. L'Auteur de la *Lettre sur Omphale*, & M. *Roussseau* de Genève, ont remarqué que les Duo sont hors de nature ; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre ; &, quand cette

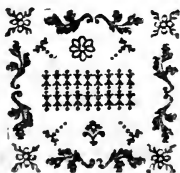
supposition pourroit s'admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne seroit jamais dans les grands opéra, ou tragédies, ou ballets héroïques, parce que cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose : or le meilleur moyen, que les Poètes puissent employer pour sauver cette absurdité, c'est de traiter, le plus qu'il est possible, les Duo en dialogue, & de ne faire parler les deux personnages à la fois que dans un refrain, tout au plus, qui doit être court. Il n'en est pas de même pour l'opéra comique : le peu de dignité des personnages qu'on introduit communément dans ces especes de comédies, permet les Duo; & ils y font un effet agréable, quand le Poète a sçu les bien ménager, & le Musicien bien seconder l'art du Poète.

*Diſc. de  
musique.*

» Il ne faut placer les Duo que dans des  
» situations vives & touchantes; n'y mettre  
» qu'un dialogue court, peu phrasé, formé  
» d'interrogations, de réponses, d'excla-  
» mations vives & courtes. Une autre at-  
» tention est de ne pas prendre indifférem-  
» ment pour sujets toutes les passions vio-  
» lentes, mais seulement celles qui sont sus-  
» ceptibles de la mélodie douce & un peu  
» contrainte. La fureur, l'emportement  
» marchent trop vite; on ne distingue rien;  
» on n'entend qu'un aboiement confus, &  
» le Duo ne fait point d'effet. » Ce sont  
les sages conseils que M. *Rouſſeau* donne  
aux Poètes.

Les trio, les quatuor & les quinque n'ont,  
ainsi que le Duo, un air de vraisemblance  
que

que dans les opéra-comiques, où l'on introduit souvent des personnages peu nobles, & auxquels on ne suppose pas toujours une grande éducation; encore faut-il observer de ne les placer que dans des momens de colere, de joie ou de surprise. Le quatuor de *Lucile*, pendant le déjeûné, est très-déplacé; c'est un dialogue, & non un quatuor : il faut ignorer les premiers principes de l'art, pour avoir mis en quatuor une conversation des plus tranquilles, un entretien où tout le monde est du même sentiment. Une autre faute inexcusable, c'est que ce sont les plus honnêtes personnages de la pièce, (un gentilhomme avec son fils, un riche bourgeois avec sa fille,) qui forment ce quatuor.





(E C H)

**ÉCART** : ce mot, en littérature, sert à désigner l'action par laquelle le Poète ou l'Orateur passe brusquement d'un objet à un autre qui en paroît entièrement éloigné. Ces deux objets pourtant se trouvent liés par des idées qu'on n'a pas exprimées, parce qu'elles ont paru peu importantes, & d'ailleurs assez faciles à suppléer. Les Ecart s sont sans doute permis, sur-tout dans la poësie ; mais ils seroient autant de défauts, si le vuide, qu'ils laissent entre les deux objets, étoit trop considérable, & si le Poète perdoit de vue le point d'où il est parti, & le but où il doit arriver.

**ÉCHO** : on donne ce nom à une sorte de poësie composée de vers de six, ou huit, ou dix, ou douze syllabes, dont chacun doit être suivi d'un mot d'une ou deux syllabes tout au plus, avec lequel mot il doit rimer & former un sens. Il faut encore que ce mot fasse partie de celui qui le précède. Exemple :

Nos yeux par ton éclat sont si fort éblouis ;

LOUIS,

Que, lorsque ton canon, qui tout le monde étonne,

Tonne, &c.

Quand le dernier mot du grand vers n'est que de deux syllabes, le mot, qui lui sert de rime, n'en a qu'une. Exemple :

Ami, qu'est-ce qu'aimer & se plaindre souvent ?

Vent,

Si le dernier mot du grand vers n'étoit que d'une syllabe, le petit vers, si on peut lui donner ce nom, est composé de cette même syllabe, mais prise dans un sens différent, comme dans l'exemple suivant :

Cruelle, sentez-vous la douleur qui me point ?

Point.

Nous ne sommes point les inventeurs de ces sortes de vers ; les anciens Poètes Grecs & Latins les ont imaginés ; & la richesse, ainsi que la prosodie de leur langue, s'y prêtoit avec moins d'affectation. On peut en juger par la pièce de *Gauradas*, qu'on lit dans l'Anthologie, liv. 4, ch. 10. L'Epigramme de *Léonides*, liv. 3, ch. 6 de la même Anthologie, est encore une espèce d'Echo. Il y avoit des Poètes Latins du tems de *Martial*, qui, à l'imitation des Grecs, donnerent dans cette bizarrerie puérile, puisque cet Auteur s'en moque, & qu'il ajoute qu'on ne trouvera rien de semblable dans ses ouvrages.

Lors de la naissance de notre poésie, on ne manqua pas de saisir ces sortes de puérités, & on les regarda comme des efforts de génie. L'on trouve même plusieurs vers en Echos, jusques dans le poème de *sainte Madeleine* qui, comme on sçait, n'est pas fort ancien. Nous allons en transcrire quelques-uns dans lesquels le Carme, (*Pierre Saint-Louis*,) qui en est l'auteur, fait entretenir son héroïne avec l'Echo qui lui répond exactement.

Que fuyent ces oiseaux volans dans ces bocages ?

Cages,

H h ij

Mais que fuyois-je, moi, de Dieu quand je l'avois ?  
La voix.

Que dit-elle à mon cœur au bord de ce vieux antre ?  
Entre.

Quels furent donc les yeux à ceux des regardans ?  
Ardens.

De qui suivoit les pas autrefois *Magdeleine* ?  
*D'Hélène.*

Que me fera l'Epoux dans sa cour souveraine ?  
Reine.

Qui fut cause des maux qui me sont survenus ?  
*Vénus.*

Ce qui m'étonne, c'est que de pareilles inepties aient plu à des Auteurs au-dessus du commun. M. l'abbé *Banier* cite comme une pièce d'une naïveté charmante, le dialogue composé par *Joachim du Bellay*, entre un amant qui interroge l'Echo, & cette nymphe qui lui répond. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce dialogue qu'il admire tant, vaut encore moins que celui du Carme Provençal qu'on vient de lire. Ces sortes de jeux de mots ne purent se soutenir contre le bon goût du siècle de *Louis XIV*; & on n'en fait plus depuis.

ÉDITEUR : on donne ce nom à un homme de lettres, qui veut bien prendre le soin de publier les ouvrages d'un autre.

Les Bénédictins ont été les Editeurs de presque tous les Peres de l'Eglise. Les PP. *Lallemant* & *Hardouin* ont donné des éditions des Conciles. On compte parmi les Editeurs du premier ordre, les docteurs de Louvain, *Scaliger*, *Pétau*, *Sirmond*, &c.



Il y a deux qualités essentielles à un Editeur ; c'est de bien entendre la langue dans laquelle l'ouvrage est écrit, & d'être suffisamment instruit de la matiere qu'on y traite.

Ceux qui nous ont donné les premieres éditions des anciens Auteurs Grecs & Latins, ont été des hommes sçavans, laborieux & utiles.

Quant aux Auteurs modernes dont on publie les ouvrages après leur mort, souvent on a la fureur d'insérer dans les éditions qu'on nous en donne, quantité de productions que ces Auteurs avoient jugées indignes d'eux, & qui leur ôtent une partie de leur réputation. Ceux qui sont à la tête de la librairie, dit M. *d'Alembert*, ne peuvent apporter trop de soin pour prévenir cet abus : ils montreront, par leur vigilance dans cette occasion, qu'ils ont à cœur l'honneur de la nation, & la mémoire de ses grands hommes.

**EDUCATION LITTERAIRE** : le lecteur judicieux, le citoyen éclairé, tout homme enfin qui s'intéresse au bien public & à la gloire des lettres, ne peut que nous sçavoir gré d'insérer ici quelques-unes des sages réflexions de M. *d'Alembert* sur l'Education publique, ou Education littéraire. Cet illustre philosophe, qui n'a fait servir son génie qu'à l'instruction & au bien de l'humanité, & qui ne l'a jamais dégradé par aucun de ces abus trop ordinaires aux Ecrivains de notre siècle, se croit obligé de prévenir les lecteurs défintéressés, que le sujet qu'il va traiter pourra choquer quel-

ques personnes, quoique ce ne soit rien moins que son intention. Mais il est aisé de voir que ce n'est point aux hommes qu'il fait la guerre ; c'est aux abus, à des abus qui choquent & qui affligent la plûpart même de ceux qui contribuent à les entretenir, parce qu'ils craignent de s'opposer au torrent : » Le sujet, dit-il, dont je vais parler, intéresse le Gouvernement & la Religion, & » mérite qu'on en parle avec liberté, sans » que cela puisse offenser personne. » Après cette précaution, M. d'Alembert entre ainsi en matière.

On peut réduire à cinq chefs l'Education publique ; les Humanités, la Rhétorique, la Philosophie, les Mœurs & la Religion.

*Humanités.* On appelle ainsi le tems qu'on emploie dans les collèges à s'instruire des préceptes de la langue latine. Ce tems est d'environ six ans : on y joint, vers la fin, quelque connoissance très-superficielle du grec ; on y explique, tant bien que mal, les Auteurs de l'antiquité, les plus faciles à entendre : on y apprend aussi, tant bien que mal, à composer en latin ; je ne sçache pas qu'on y enseigne autre chose, (si ce n'est à faire des vers latins.) Il faut cependant convenir que dans l'université de Paris, (& dans presque toutes les autres universités, depuis la destruction des Jésuites,) où chaque professeur est attaché à une classe particulière, les humanités sont plus fortes que dans les collèges de Réguliers, (comme des PP. de l'Oratoire, de la Doctrine chrétienne, &c.) où les professeurs mon-

tent de classe en classe, & s'instruisent avec leurs disciples, en apprenant avec eux ce qu'ils devroient leur enseigner. Ce n'est point la faute des maîtres; c'est la faute de l'usage.

*Rhétorique.* Quand on sçait, ou qu'on croit sçavoir assez de latin, on passe en rhétorique: c'est alors qu'on commence à produire quelque chose de soi-même; car jusqu'alors on n'a fait que traduire, soit de latin en françois, soit de françois en latin. En rhétorique, on apprend d'abord à *étendre* une pensée, à *circonduire* & *allonger* des périodes; & peu-à-peu on en vient enfin à des discours en forme, toujours, ou presque toujours, en langue latine. On donne à ces discours le nom d'*amplification*; nom très-convenable en effet, puisqu'ils consistent, pour l'ordinaire, à noyer dans deux feuilles de verbiage ce qu'on pourroit, & ce qu'on devoit dire en deux lignes. Je ne parle point de ces figures de rhétorique si chères à quelques pédans modernes, & dont le nom même est devenu si ridicule, que les professeurs les plus sensés les ont bannies de leurs leçons. Il en est pourtant encore qui en font grand cas; & il est assez ordinaire d'interroger sur ce sujet ceux qui aspirent à la maîtrise-ès-arts.

*Philosophie.* Après avoir passé sept ou huit ans à apprendre des mots, ou à parler sans rien dire, on commence enfin, ou on croit commencer l'étude des choses; car c'est la vraie définition de la philosophie; mais il s'en faut bien que celle des collèges mérite ce nom. Elle s'ouvre, pour l'ordi-

naire, par un *compendium* qui est, si on peut parler ainsi, le rendez-vous d'une infinité de choses inutiles sur l'existence de la philosophie, sur la philosophie d'*Adam*, &c. On passe de-là en logique : celle qu'on enseigne, du moins dans un grand nombre de collèges, est à-peu-près celle que le maître de philosophie se propose d'apprendre au *Bourgeois-Gentilhomme* ; on y enseigne à bien concevoir par le moyen des universaux, à bien juger par le moyen des catégories, & à bien construire un syllogisme par le moyen des figures *Barbara*, *Celarent*, *Darii*, *Ferio*, &c. On y demande si la logique est un art ou une science ? si la conclusion est de l'essence du syllogisme, &c. toutes ces questions qu'on ne trouvera pas dans l'*Art de penser* ; ouvrage excellent, mais auquel on a peut-être reproché avec quelque raison d'avoir fait des règles de la logique un trop gros volume. La métaphysique est à-peu-près dans le même goût : on y mêle aux plus importantes vérités les discussions les plus futiles. Avant, & après avoir démontré l'existence de Dieu, on traite avec le même soin les grandes questions de la Distinction formelle & virtuelle, de l'Universel de la part de la chose, & une infinité d'autres. N'est-ce pas outrager & blasphêmer, en quelque sorte, la plus grande des vérités, que de lui donner un si ridicule & si misérable voisinage ? Enfin dans la physique, on bâtit à sa mode un système du monde : on y explique tout, ou presque tout ; on y suit ou on y réfute à tort & à travers *Aristote*, *Descartes*, &

*Newton.* On termine ce cours de deux années par quelque pages sur la morale, qu'on rejette, pour l'ordinaire, à la fin, sans doute comme la partie la moins importante.

*Mœurs & Religion.* Nous rendrons sur le premier de ces deux articles, la justice qui est dûe aux soins de la plûpart des maîtres; mais nous en appellons en même tems à leur témoignage; & nous gémirons d'autant plus volontiers avec eux sur la dissipation & la corruption dont on ne peut justifier la jeunesse des collèges, que cette corruption & cette dissipation ne sçauroient leur être imputées.

A l'égard de la religion, on tombe, sur ce point dans deux excès également à craindre: le premier & le plus commun est de réduire tout en pratiques extérieures, & d'attacher à ces pratiques une vertu qu'elles n'ont assurément pas; le second est, au contraire, de vouloir obliger les enfans à s'occuper uniquement de cet objet, & de leur faire négliger pour cela leurs autres études par lesquelles ils doivent se rendre un jour utiles à leur patrie. ....

Il résulte de ce détail, qu'un jeune homme, après avoir passé dans un collège dix années, qu'on doit mettre au nombre des plus précieuses de sa vie, en sort, lorsqu'il a le mieux employé son tems, avec la connoissance très-imparfaite d'une langue morte, avec des préceptes de rhétorique & des principes de philosophie, qu'il doit tâcher d'oublier; souvent avec une corruption de mœurs dont l'altération de la santé est la moindre suite; quelquefois avec des prin-

cipes d'une dévotion mal-entendue, mais plus ordinairement avec une connoissance de la religion si superficielle, qu'elle succombe à la premiere conversation impie, ou à la premiere lecture dangereuse.

Je sçais que les maîtres les plus sensés déplorent ces abus, avec encore plus de force que nous ne faisons ici ; presque tous desirer passionnément qu'on donne à l'Education des collèges une autre forme : nous ne faisons qu'exposer ici ce qu'ils pensent, & ce que personne d'entr'eux n'ose écrire ; mais le train une fois établi, a sur eux un pouvoir dont ils ne sçauroient s'affranchir ; & en matiere d'usages, ce sont les gens d'esprit qui reçoivent la loi des fots. Je n'ai donc garde, dans ces Réflexions sur l'Education publique, de faire la fatyre de ceux qui enseignent : ces sentimens seroient bien éloignés de la reconnoissance dont je fais profession pour ces maîtres. Je conviens avec eux, que l'autorité supérieure du Gouvernement est seule capable d'arrêter les progrès d'un si grand mal ; je dois même avouer que plusieurs professeurs de l'université de Paris s'y opposent autant qu'il leur est possible, & qu'ils osent s'écarter en quelque chose de la routine ordinaire, au risque d'être blâmés par le plus grand nombre. S'ils osoient encore davantage, & si leur exemple étoit suivi, nous verrions peut-être enfin les études changer de face parmi nous ; mais c'est un avantage qu'il ne faut attendre que du tems, si même le tems est capable de nous le procurer. La vraie philosophie a beau se répandre en France, de jour en

jour ; il lui est bien plus difficile de pénétrer chez les corps que chez les particuliers : ici , elle ne trouve qu'une tête à forcer , si on peut parler ainsi ; là, elle en trouve mille. L'université de Paris , composée de particuliers qui ne forment d'ailleurs entr'eux aucun corps régulier ni ecclésiastique , aura moins de peine à secouer le joug des préjugés dont les écoles sont encore pleines.....

Il me semble qu'il ne seroit pas impossible de donner une autre forme à l'Education des collèges. Pourquoi passer six ans à apprendre , tant bien que mal , une langue morte ? Je suis bien éloigné de désapprouver l'étude d'une langue dans laquelle les *Horaces* & les *Tacites* ont écrit : cette étude est absolument nécessaire pour connoître leurs admirables ouvrages ; mais je crois qu'on devroit se borner à les entendre , & que le tems qu'on emploie à composer en latin , est un tems perdu. Ce tems seroit bien mieux employé à apprendre par principes sa propre langue , qu'on ignore toujours au sortir du collège , & qu'on ignore au point de parler très-mal. Une bonne Grammaire françoise seroit tout à la fois une excellente logique & une excellente métaphysique , & vaudroit bien les rapsodies qu'on lui substitue. D'ailleurs , quel latin que celui de certains collèges ! Nous en appellons au jugement des connoisseurs. ....

Quelque estime que j'aie pour quelques-uns de nos Humanistes modernes , je les plains d'être forcés de se donner tant de peine pour parler fort élégamment une autre langue que la leur. Ils se trompent, s'ils s'ima-

ginent en cela avoir le mérite de la difficulté vaincue : il est plus difficile d'écrire & de parler bien sa langue, que de parler & d'écrire bien une langue morte ; la preuve en est frappante. Je vois que les Grecs & les Romains, dans le tems que leur langue étoit vivante, n'ont pas eu plus de bons Ecrivains que nous n'en avons dans la nôtre : je vois qu'ils n'ont eu, ainsi que nous, qu'un très-petit nombre d'excellens Poètes, & qu'il en est de même de toutes les nations. Je vois, au contraire, que le renouvellement des Lettres a produit une quantité prodigieuse de Poètes Latins, que nous avons la bonté d'admirer. D'où peut venir cette différence ? Et si *Virgile* ou *Horace*, revenoient au monde pour juger ces héros modernes du Parnasse latin, ne devrions-nous pas avoir grand'peur pour eux ? Pourquoi, comme l'a remarqué un Auteur moderne, tel corps qui a produit une nuée de versificateurs Latins, n'a-t-il pas produit un seul Poète François qu'on puisse lire ?....

Concluons-donc de ces réflexions, que les compositions latines sont sujettes à de grands inconvéniens, & qu'on feroit beaucoup mieux d'y substituer des compositions françoises ; c'est ce qu'on commence à faire dans l'université de Paris.

J'ai entendu quelquefois regretter les thèses qu'on soutenoit autrefois en grec ; j'ai bien plus de regret qu'on ne les soutienne pas en françois ; on feroit obligé d'y parler raison, ou de se taire....

Malgré le peu de cas que l'on paroît faire, dans les collèges, de l'étude de l'Histoire,



c'est peut-être l'enfance qui est le tems le plus propre à l'apprendre. L'Histoire, assez inutile au commun des hommes, est fort utile aux enfans, par les exemples qu'elle leur présente, & les leçons vivantes de vertu, qu'elle peut leur donner dans un âge où ils n'ont point encore de principes fixes, ni bons ni mauvais. Ce n'est pas à trente ans qu'il faut commencer à l'apprendre, à moins que ce ne soit pour la simple curiosité, parce qu'à trente ans l'esprit & le cœur sont ce qu'ils seront toute la vie. Au reste, un homme d'esprit de ma connoissance voudroit qu'on étudiât & qu'on enseignât l'Histoire à rebours, c'est-à-dire en commençant par notre tems, & remontant de-là aux siècles passés. Cette idée me paroît très-juste & très-philosophique. A quoi bon ennuyer d'abord un enfant, de l'Histoire de *Pharamond*, de *Clovis*, de *Charlemagne*, de *César* & d'*Alexandre*, & lui laisser ignorer celle de son tems, comme il arrive presque toujours, par le dégoût que les commencemens lui inspirent ?

A l'égard de la rhétorique, on voudroit qu'elle consistât plus en exemples qu'en préceptes ; qu'on ne se bornât pas à lire des Auteurs anciens, & à les faire admirer, quelquefois assez mal-à-propos ; qu'on eût le courage de les critiquer souvent, de les comparer avec les modernes, & de faire voir en quoi nous avons de l'avantage ou du désavantage sur les Romains & sur les Grecs. Peut-être même devoit-on faire précéder la rhétorique par la philosophie ;

car enfin il faut apprendre à penser avant que d'écrire.

Dans la philosophie, on borneroit la logique à quelques lignes; la métaphysique, à un Abrégé de *Locke*; la morale purement philosophique, aux ouvrages de *Sénèque* & d'*Epictète*; la morale chrétienne, aux Commandemens de Dieu, au Sermon de *Jesus-Christ* sur la montagne; la physique, aux expériences, & à la géométrie qui est, de toutes les logiques & physiques, la meilleure.

On voudroit enfin qu'on joignît à ces différentes études celles des beaux arts, & sur-tout de la musique; étude si propre pour former le goût, & pour adoucir les mœurs.

Ce plan d'étude iroit, je l'avoue, à multiplier les maîtres & le tems de l'Education. Mais, 1<sup>o</sup> il me semble que les jeunes gens, en sortant plus tard du collège, y gagneroient de toutes manieres, s'ils en sortoient plus instruits. 2<sup>o</sup> Les enfans sont plus capables d'application & d'intelligence qu'on ne le croit communément, j'en appelle à l'expérience; & si, par exemple, on leur apprenoit de bonne heure la géométrie, je ne doute point que les prodiges & les talens précoces en ce genre, ne fussent beaucoup plus fréquens. Il n'est guère de science dont on ne puisse instruire l'esprit le plus borné, avec beaucoup d'ordre & de méthode; mais c'est-là, pour l'ordinaire, par où l'on pèche. 3<sup>o</sup> Il ne seroit pas nécessaire d'appliquer tous les enfans à tous ces objets: quelques-uns pourroient se borner à un certain genre; &, dans cette quantité prodigieuse, il seroit

bien difficile qu'un jeune homme n'eût du goût pour aucun. Au reste, c'est au Gouvernement, comme je l'ai dit, à faire changer là-dessus la routine & l'usage....

Voilà ce que l'amour du bien public m'a inspiré de dire sur l'Education publique. Je ne puis penser sans regret au tems que j'ai perdu dans mon enfance : c'est à l'usage établi, & non à mes maîtres, que j'impute cette perte irréparable ; & je voudrois que mon expérience pût être utile à ma patrie.

ÉGLOGUE, est la représentation d'une action champêtre, dans un poème auquel on peut donner la forme dramatique, ou qu'on peut renfermer dans un simple récit.

De tous les genres de poésie, dit M. l'abbé *Joannet*, il n'en est peut-être point qui dût *Elém.  
de Poës.  
franç.* faire sur nous une impression plus agréable que celui-ci. Des passions douces, des plaisirs purs, des mœurs innocentes, une société aimable sans inégalité de conditions, une vie tranquille & sans ennui ; c'est dans ces sources précieuses que l'Eglogue va prendre ses portraits & ses caractères. Les événemens les plus gracieux lui fournissent le sujet de ses tableaux, tout ce que la campagne a de plus charmant, fait l'objet de ses peintures ; & la naïve simplicité, la belle nature détrempe ses couleurs, & conduit son pinceau. Non, la grandeur des images, que nous offrent les autres genres de poésie, n'a pas des attraits comparables aux charmes des images que nous présente la poésie pastorale ! Pourquoi cependant trouvons-nous si peu d'ouvrages en ce genre qui se fassent

lire avec cette avidité qui naît toujours de l'espérance & du sentiment du plaisir ?

Les poësies de *Segrais* & de *Racan* ne sont pas néanmoins sans de véritables beautés. On remarque, dans les premières, cet air naïf, ce ton aisé, qui font un des plus grands agrémens de la poësie pastorale. Les petits détails qui se trouvent dans celles de *Racan* sont charmans. Ce Poëte *excellait sur-tout,*

*Dans* comme le remarque *Boileau*, à dire les petites choses ; & c'est en quoi il ressemble mieux aux anciens, admirables sur-tout par cet endroit.

Mais, de tous nos Auteurs, celui qui a mieux rendu ce genre de poësie, c'est madame *Deshoulières*. La nature semble n'avoir développé qu'à ses yeux ce qu'elle avoit en même tems de plus riant & de plus doux, de plus champêtre & de plus décent. Rien n'approche de l'agrément des détails, de la beauté des images dont ses Idylles sont semées, que la délicatesse & la douceur des touches qui lui servent à les rendre. Personne n'a manié avec autant de dextérité & de naturel les passions douces auxquelles les bergers peuvent être sujets, & n'en a exprimé les sentimens avec plus de naïveté. Son style coulant, léger, pur, élégant même, mais sans afféterie, sans s'écarter de la simplicité pastorale, a tous les charmes d'une poësie aisée & brillante dont les vers paroissent avoir coulé sans effort, & s'être façonnés d'eux-mêmes, sans travail & sans art : aussi les Poëtes, qui lui ont succédé, n'ont-ils pu, malgré tout leur talent pour ce genre de poësie, la surpasser ni l'atteindre ;

&c

& elle jouit toujours du premier rang dans le genre pastoral. Cependant les Eglogues de M. de Fontenelle, malgré tout ce que la critique y a justement trouvé à redire, se font lire avec plaisir ; & quiconque voudra s'exercer dans le même genre, trouvera aussi dans les Recueils de l'Académie des Jeux floraux, quelques Eglogues couronnées, dignes de servir de modèle. Mais, pour qu'on puisse en mieux sentir les beautés & les défauts, nous entrerons dans le détail nécessaire pour donner une idée juste de cette sorte de poésie.

L'Eglogue étant non-seulement *la représentation d'une action*, ce qui lui est commun avec la plupart des pièces de poésie, mais la représentation d'une action *champêtre*, il faut que toutes ses parties portent l'empreinte de ce dernier caractère qui la distingue des autres ouvrages de poésie, susceptibles de la même forme dramatique ou narrative. C'est donc relativement à ce point de vue particulier, qu'il convient d'examiner de quelle nature doit être l'action représentée dans l'Eglogue, quel doit être le lieu où se passe cette action, quels caractères il faut donner aux Auteurs de cette action, de quelles couleurs enfin il est nécessaire de se servir pour peindre cette action ; objets qui embrassent le sujet, la scène, les mœurs, & le style de l'Eglogue.

*De l'Action ou du Sujet.* Pour se former une idée de l'action qui peut faire le sujet d'une Eglogue, il est à propos de s'éloigner de nos tems malheureux, pour remonter jusqu'aux premiers âges du monde, auxquels

l'Histoire, ou la fiction, a donné le beau nom de *siècles d'or* ; car ce n'est pas dans le sein de nos campagnes qu'il faut aller chercher les événemens qui peuvent servir de matière à la poésie pastorale. Esclaves malheureux, nos bergers sujets aux passions les plus brutales, ensevelis dans la plus grossière ignorance, triste jouet de la plus affreuse pauvreté, dans les plaisirs qui les amusent, comme dans les peines qu'ils éprouvent, fourniroient bien, sans doute, aux Poètes des actions à représenter ; mais ces actions, souvent brutales, toujours basses, ne formeroient jamais des tableaux gracieux, des images riantes, qu'autant que la peinture s'éloigneroit de la vérité.

Quoique ce sentiment ait des partisans très-célèbres, sur-tout parmi les Auteurs didactiques, quelques Ecrivains respectables se sont attachés à l'opinion contraire.

M. l'abbé *Dubos*, en particulier, prétend  
*« que les personnages des Eglogues doivent*  
*« être copiés d'après ce que nous voyons*  
*« dans notre pays, pour pouvoir nous in-*  
*« téresser, & qu'il n'y a point de vraisem-*  
*« blance dans nos Eglogues où les pasteurs*  
*« ne ressemblent point à ce que nous avons*  
*« devant les yeux. »*

*Réfl. sur  
la poëf. &  
la peint.*

Si nos Poètes cherchoient à nous plaire par la fidélité de leurs représentations bucoliques, il est indubitable qu'ils ne pourroient nous procurer le plaisir attaché à l'exactitude de l'imitation, qu'en nous donnant des actions tirées des événemens ordinaires dans nos campagnes. Mais, comme ils cherchent moins à nous peindre l'état

présent de la vie champêtre, que les charmes qu'elle peut avoir, qu'elle a même eus dans les beaux siècles du monde, n'est-il pas plus à propos qu'ils nous donnent une image aimable de ce qui a été, ou du moins de ce qui peut être, qu'une peinture vile & dégoûtante de ce qui est ?

Conséquemment à cette idée, le Poète, pour trouver un sujet assorti à ce genre de poésie, doit donc se former dans l'imagination un peuple d'hommes heureux, formés des mains de la nature, livrés aux charmantes impulsions d'un instinct plein de raison, destinés par leur état à habiter les campagnes où l'art & le crime n'aient point pénétré, occupés du soin de ce qui peut rendre commode & gracieux le séjour champêtre, attentifs à augmenter en eux, à perfectionner les dons précieux dont la nature les a prévenus, & soigneux d'en tirer tout l'avantage compatible avec le bien commun de la société.

Vivement pénétré de ces idées, il faut qu'il se figure quelque'une des occupations, des peines, & des plaisirs auxquels ces heureux Mortels peuvent être livrés, & qu'il faisisse, dans la cause de leur joie ou de leur douleur, le sujet de son ouvrage. Si la nature répond presque toujours à leurs desirs, elle peut aussi quelquefois paroître insensible à leurs vœux : la stérilité peut désoler leurs campagnes, les maladies affliger leurs troupeaux, les vents dissiper l'espérance de leurs vergers. Leurs passions, quoique douces & peu capables de ces écarts monstrueux, qui en font les fléaux de la société,

peuvent aussi n'être pas toujours heureuses. L'insensibilité réelle ou l'infidélité prétendue d'une bergère, le mérite ou le bonheur d'un rival, le désespoir de n'avoir pu obtenir le prix de la lutte, du chant ou de la course; telles sont les circonstances de la vie champêtre, qui peuvent fournir des sujets à la poésie pastorale.

Il est des événemens qui, quoique d'un ordre supérieur, serviront encore de fondement à l'action de l'Eglogue. Les bergers, sans être sous le joug de la tyrannie, peuvent être assujettis à des princes & à des rois : s'ils ne vont pas porter les meurtres & le pillage dans le sein des villes, leur situation ne les met pas à couvert des malheurs que la guerre entraîne à sa suite. Il n'est donc pas étonnant que la naissance ou la mort des princes deviennent le sujet de leurs entretiens; qu'ils se plaignent des ravages de la guerre, ou qu'ils célèbrent des fêtes pour le retour de la paix; mais il faut avoir soin de saisir, dans ces événemens, le point qui a un rapport plus direct au genre de vie des bergers.

*Du Nombre des Personnages.* Parmi ces différentes actions, il en est que le Poète ne peut rendre sans le secours de plusieurs acteurs : il en est qu'il peut peindre dans un monologue, c'est-à-dire par un simple récit. Cette dernière espèce me paroît d'une exécution beaucoup plus facile que la première, sur-tout lorsque, dans celle-ci, on est obligé de se servir de plus de deux interlocuteurs. C'est ce qui arrive dans toutes les actions compliquées, comme sont les



combats & les disputes de chant, ou d'autres choses qui peuvent s'élever entre les bergers ; mais il faut observer de ne point trop multiplier les personnages. Il est bien difficile d'en occuper, comme il faut, plus de trois dans les Pastorales dont l'action n'est point partagée en scènes, comme l'est celle de nos pièces dramatiques.

*Du Lieu de la Scène.* La nature des actions, qu'on représente dans l'Eglogue, doit décider du lieu de la scène. Comme ces actions ne peuvent, pour la plupart, être faites que dans les bois, ou sur l'email des prairies, résidence la plus ordinaire des bergers, la scène de l'Eglogue doit être à la campagne : non pas qu'on ne la puisse placer ailleurs ; car je ne suis pas, sur ce point, de l'avis M. l'abbé *Dubos* ; & je crois que la raison sur laquelle il le fonde n'appuie pas beaucoup son sentiment. « La scène » des poèmes bucoliques, dit-il, doit tous » jours être à la campagne.... parce que » leur essence consiste à emprunter.... de » tous les objets qui parent nos campagnes.... les figures dont le style de ce » Poème est spécialement formé. » Quoi ! les bergers ne peuvent-ils jamais être attirés dans nos villes par la curiosité, leurs affaires, ou le devoir ? Et lorsqu'ils y seront, est-il probable qu'un séjour passager leur fera oublier tous ces objets champêtres dont ils peuvent, à la campagne, figurer leurs discours ? Je ne disconviens pas qu'il seroit sans vraisemblance d'introduire dans nos villes des bergers qui y célébraient leurs jeux & leurs fêtes ; qui s'y en-

treinssent d'événemens purement champêtres. Mais, comme il n'y a aucun inconvénient à les supposer à l'entrée des palais des grands, & dans les places publiques, à les rendre témoins de nos spectacles, de nos folies; puisque dans nos Eglogues les plus connues & les plus estimées, on leur fait faire, à la campagne, le récit de ce qui les a occupés dans ces occasions, quel inconvénient y auroit-il à leur faire lier ces entretiens dans le lieu même où ils seroient frappés de ces objets extraordinaires, pourvu toutefois que l'Eglogue fût en monologue, ou qu'elle ne renfermât pas plus de deux acteurs; car la vraisemblance me paroîtroit blessée, si on réunissoit par troupe des bergers dans nos villes, & si on les y supposoit assez oisifs & assez tranquilles pour y former de longues conversations.

*Des Mœurs.* La partie la plus essentielle de l'Eglogue est celle qui regarde les mœurs. Ces mœurs peuvent être considérées sous deux points de vue généraux, relativement à la condition des personnages qu'on introduit dans l'Eglogue, & par rapport à l'ordre moral. Dans les mœurs, envisagées sous le premier aspect, entrent les usages, les connoissances, les occupations & les plaisirs des acteurs bucoliques; les autres sont relatives à leur innocence & à leur religion.

Pour rendre les premiers au naturel, le Poète doit avoir égard au genre de vie auquel il suppose que ses acteurs sont livrés; car les occupations & les vues d'un berger

étant différentes de celles d'un moissonneur ou d'un pêcheur, (personnages connus dans les Pastorales de *Théocrite* & de *Sannazar*,) il doit y avoir du moins quelques nuances de différence dans leurs connoissances, dans leurs usages, dans leurs goûts & dans leurs idées. Leurs réflexions même, les comparaisons dont ils se servent pour rendre leurs pensées, doivent prendre un caractère différent dans l'analogie plus marquée, que les unes & les autres auront avec leur condition. Un berger doit parler de la beauté des prairies, de l'art de lancer des pierres avec un transport dont un pêcheur ne doit paroître animé que lorsqu'il peint un rivage aimable, ou qu'il relève le talent de jeter les filets. Celui-là trouvera dans la cruauté des loups, dans le peu de durée des fleurs, une source de réflexions que celui-ci puisera dans l'inconstance des ondes. Un chien, une tourterelle fournira au premier d'heureuses comparaisons de vigilance & de fidélité : le pêcheur, au contraire, pour peindre l'une & l'autre, se servira de la prudence de l'alcion, & du flux & reflux constant de la mer. L'un offrira à sa bergere des fleurs & des fruits, un agneau & sa mere ; l'autre présentera à sa maîtresse des coquillages singuliers, des branches de corail, des poissons d'un goût exquis ou d'une forme bizarre ; c'est ainsi que la condition des personnages doit fournir les différens traits propres à caractériser leurs mœurs.

Quant aux connoissances de la nature,

les acteurs peuvent être instruits de toutes celles qui ont un rapport plus particulier à leur état. Une certaine étendue en ce genre ne me paroîtroit pas même blesser la vraisemblance. Seroit-il étonnant que des hommes, continuellement occupés sur les rivages de la mer, eussent une connoissance particuliere des accidens auxquels cet élément est sujet, des qualités qui dominent dans certaines especes de vents, & même des causes secretes des orages & des tempêtes? Pourquoi des bergers qui attendent toutes les douceurs de la vie de la bonté de leurs pâturages, de la fertilité de leurs terres, de la fécondité de leurs troupeaux, n'auroient-ils pas observé la part que peut avoir à ces événemens l'influence des astres, & ne se seroient-ils pas communiqués par une tradition suivie les remarques qui auroient été faites par leurs ancêtres? Les bergers n'ont ils pas été les premiers inventeurs de l'astronomie? Est-il contre la vraisemblance de leur en prêter les connoissances?

Il me paroît également dans la vraisemblance qu'ils ayent une legere teinture de médecine naturelle; une grande connoissance des mouvemens du cœur humain, & sur-tout de certaines passions. L'expérience en ce genre est le meilleur maître; elle instruit même quelquefois sans le secours de la réflexion : ainsi quelque oisifs qu'on puisse supposer les personnages de l'Églogue, on ne peut leur refuser des lumieres qui s'acquierent sans travail; leur tranqui-

lité même doit contribuer à les rendre plus parfaites. Ce n'est que la dissipation qui affoiblit dans nous certains sentimens , & qui nous empêche d'en développer les ressorts les plus secrets.

L'autre partie des mœurs, qui a rapport à la morale , n'est pas moins digne de l'attention du Poète , pour ne point s'écarter du genre pastoral. Il est essentiel de ne donner aux acteurs qu'on introduit, que des mœurs pures & exemptes de crimes. Les passions violentes, & sur-tout leurs excès, si funestes à la société, doivent être inconnus parmi eux. L'ambition, la cupidité, la vengeance ne doivent avoir pour objet, chez eux, que de toucher le cœur d'une bergère, que de posséder le chien le mieux dressé & le troupeau le plus fécond, que de faire oublier, à force de perfections ou de bienfaits, la supériorité d'un rival. Il faut qu'ils ne connoissent de l'envie que ce qui est émulation, du déguisement que ce qui est badinage, de la fierté que ce qui est sentiment. La candeur doit régner dans leurs discours, la douceur dans leurs plaintes, la modération dans leurs reproches, la sincérité dans leurs démonstrations; & la fidélité doit être inséparablement liée à leurs promesses.

Ce n'est pas qu'on ne puisse introduire quelquefois des personnages moins vertueux, ne fût-ce même que pour servir d'ombre au tableau. Un berger pourra se laisser séduire par le desir d'une possession injuste, par l'emportement d'une vengeance éclatante, par le désespoir d'une préférence

honteuse : il brisera de dépit ses chalumeaux, donnera des malédictions au troupeau de son rival, dérobera un agneau, une houlette, des fruits ; mais il faut observer que ces caractères ne doivent trouver place dans la Pastorale, qu'avec les ménagemens & les adouciffemens nécessaires pour en relever l'objet principal, qui est la probité & l'innocence.

La pitié envers les dieux étant inséparable de la pureté des mœurs, il est essentiel que les actions des bergers en portent le caractère : il faut donc qu'ils ayent une connoissance des mystères de leur religion qui, quoique peu approfondie, soit cependant suffisante pour justifier leur hommage envers les dieux. On les suppose payens, & , par conséquent, instruits des secrets de la Mythologie, parce que les personnages de la scène bucolique sont pris pour ce qu'ils étoient à l'égard des Grecs & des Romanis.

*Du Ton & du Style de l'Eglogue.* Par le détail qu'on vient de lire sur les mœurs qu'on doit donner aux personnages de la Pastorale, il est aisé de se former une idée du ton qu'ils doivent avoir dans leurs dialogues ou leurs récits. On voit que leurs pensées, leurs sentimens, leurs réflexions, n'auront le caractère pastoral qu'autant que leur discours sera dégagé de tout ce qui peut sentir la subtilité, la finesse, l'afféterie. Quoiqu'on leur suppose de l'esprit, il ne faut pas qu'on remarque dans leur manière de penser ces tours délicats, qui ne conviennent qu'à des personnes accoutumées à envisager, dans les idées, les rapports les plus

éloignés, à confiderer en philosophes la nature générale des choses : tout leur esprit ne doit être que bon-sens ; & la beauté de leurs pensées doit se borner à la justesse.

On peut aller un peu plus loin en fait de sentimens : on peut même les pousser quelquefois jusqu'à une certaine délicatesse ; mais il faut bien se donner de garde de tomber dans le moindre raffinement. L'art consiste à les enchaîner si adroitement avec les circonstances qui les font naître, qu'ils paroissent se présenter aussi naturellement qu'un sentiment moins délicat. Il n'en faut pas non plus les trop multiplier, ni s'y trop appesantir. Le premier défaut sentiroit l'afféterie ; & l'autre rendroit infailliblement la Pastorale languissante.

C'est aussi par l'art de manier les circonstances, qu'un Auteur fait passer dans l'Eglogue des réflexions qui ne conviendroient peut-être point à ce genre de poésie, si elles étoient isolées des occasions qui peuvent naturellement les faire naître. Ces secondes opérations de l'ame supposent quelquefois une continuité d'attention, une supériorité d'intelligence, qui n'entrent point dans le caractère des personnages de la Pastorale. Mais la nature des objets, la force des circonstances peuvent avoir une liaison si intime, si prochaine avec ces réflexions, qu'elles semblent n'avoir pas dû échapper à la raison même la plus bornée, & à l'attention la plus legere. On peut d'ailleurs, & c'est-là le plus grand art, détailler les circonstances, les rapprocher, les exposer sous un jour si frappant, que le lecteur le

moins intelligent y découvre de lui-même les réflexions qu'elles renferment, sans que le Poète ait pris soin de les exprimer.

Les descriptions, les narrations sont d'un usage fort heureux & très-naturel dans le genre bucolique. Rien de plus ordinaire aux personnes accoutumées à penser superficiellement, à s'attacher aux différences sensibles des choses, qu'à en approfondir la nature, que d'aimer à faire des récits & des peintures de ce qui a frappé leur esprit & leur imagination; & c'est-là le caractère des bergers. L'excès qui est à craindre, c'est de narrer trop longuement & de se jeter dans des détails puériles, dont l'inutilité charge une narration & la rend insipide. Voyez RÉCIT.

Pour ce qui regarde le style & la versification, il faut avoir soin que l'un & l'autre soient assortis au génie pastoral. Le style en doit être pur, quoique naturel; élégant, sans être fleuri ni brillant; aisé & cependant vif; sans liaisons trop marquées; éloigné, en un mot, de tout ce qui peut sentir l'art & une politesse étudiée. Il n'est pas moins nécessaire d'y éviter la moindre grossièreté dans les expressions: il ne faut pas, pour cela, en bannir celles qui sont proverbiales. Nos meilleurs Auteurs, & sur-tout les Anciens, n'ont pas dédaigné de s'en servir. Il seroit à souhaiter seulement qu'on eût soin de relever un peu par la beauté de l'application le sens de nos proverbes trop avilis par l'usage le plus commun & quelquefois même le plus bas.

Il faut, dans la versification, de la légèreté



& de l'harmonie; de la facilité & de l'exactitude; que les nombres en soient aîsés & coulans; qualités qui n'ont pas peu contribué à rendre si rares les bonnes poësies pastorales.

Le Poëte est libre de donner aux vers de l'Eglogue une même mesure, ou de la varier, d'employer les rimes suivies ou les rimes croisées, les vers de douze syllabes ou ceux de dix, de huit, de six, & de les mêler de grands & de petits. Les vers de douze syllabes, & d'une même mesure, sont plus d'usage, & me paroissent plus convenables aux Églogues, comme les vers libres me paroissent les plus propres aux Idylles. Voyez IDYLLES. PASTORALES.

Pour réduire presque tous ces différens préceptes sous un point de vue qui les rende plus agréables à lire & plus faciles à retenir, nous allons transcrire ici les vers de *Boileau* sur la poésie pastorale, pour la commodité de ceux qui ne les sçavent point par cœur.

Telle qu'une Bergere, au plus beau jour de fête, *Art poët.*  
De superbes rubis ne charge point sa tête, *ch. 2.*  
Et, sans mêler à l'or l'éclat des diamans,  
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens :

Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,

Doit éclater sans pompe une élégante Idylle.

Son tour, simple & naïf, n'a rien de fastueux,  
Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux.  
Il faut que sa douceur flate, chatouille, éveille,  
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Mais souvent, dans ce style, un rimeur aux abois  
 Jette-là, de dépit, la flûte & le hautbois ;  
 Et, follement pompeux dans sa verve indiscrette,  
 Au milieu d'une Eglogue entonne la trompette.  
 De peur de l'écouter, *Pan* fuit dans les roseaux,  
 Et les Nymphes, d'effroi, se cachent sous les eaux.

Au contraire, cet autre, abject en son langage,  
 Fait parler ses Bergers comme on parle au village.  
 Ses vers, plats & grossiers, dépouillés d'agrément ,

Toujours baissent la terre, & rempent tristement.  
 On diroit que *Ronsard*, sur ses *pipeaux rustiques*,  
 Vient encor fredonner ses Idylles gothiques ;  
 Et changer, sans respect de l'oreille & du son,  
*Licidas* en *Pierrot*, & *Phylis* en *Toinon*.

Entre ces deux excès la route est difficile.  
 Suivez, pour la trouver, *Théocrite* & *Virgile*.  
 Que leurs tendres écrits, par les Graces dictés,  
 Ne quittent point vos mains, jour & nuit feuilletés.

Seuls, dans leurs doctes vers, ils pourront vous apprendre

Par quel art, sans bassesse, un auteur peut descendre ;

Chanter *Flore*, les champs, *Pomone*, les vergers ;  
 Au combat de la flûte animer deux Bergers ;  
 Des plaisirs de l'Amour vanter la douce amorce ;  
 Changer *Narcisse* en fleur, couvrir *Daphné* d'écorce ;

Et par quel art encor l'Eglogue, quelquefois,  
 Rend dignes d'un Consul la campagne & les bois.

On trouvera, dans les vers suivans, une critique des défauts qu'on remarque dans la

plûpart des Eglogues modernes. L'Auteur fait parler *Euterpe*, Muse qui préside à la poésie pastorale, dans une Ode adressée à *Virgile*.

Bientôt *Floré* vit disparaître  
 Cette heureuse naïveté,  
 Qui de mon empire champêtre  
 Faisoit la première beauté.  
 N'entendant plus aucun *Tityre*,  
 N'ayant rien d'aimable à redire,  
 L'Écho se tut épouvanté.

M. Gref-  
 fet.

La Bergere, outrant sa parure,  
 N'eut plus que de faux agrémens;  
 Le Berger, quittant la nature,  
 N'eut plus que de faux sentimens;  
 Et ce que l'on appelle Eglogue,  
 Ne fut plus plus qu'un froid dialogue  
 D'Acteurs dérobés aux romans.

Leur voix, contrainte ou douceuse,  
 Mit les Driades aux abois;  
 Leur guitarre, trop langoureuse,  
 Endormit les oiseaux des bois:  
 Les Amours en prirent la fuite,  
 Et vinrent pleurer, à ma suite,  
 La perte des premiers haut-bois.

Ensuite il revient à *Virgile*, & lui dit :

Viens sur les *Tircis* de Mantoue  
 Réformer ceux de ce séjour;  
 Rends-nous ce goût qu'*Euterpe* avoue:  
 Guidé par toi, l'Enfant Amour

Ne viendra plus , dans nos montagnes ,  
Parler aux Nymphes des campagnes  
Comme il parle aux Nymphes de Cour.

Affranchis l'Eglogue captive ;  
Tire-la des chaînes de l'art :  
Qu'elle soit rendre , mais naïve ,  
Belle sans soin , vive sans fard ;  
Que , dans des routes naturelles ,  
Elle cueille des fleurs nouvelles ,  
Sans les chercher trop à l'écart.

Les strophes suivantes renferment d'excellens préceptes sur l'Eglogue. Les voici ; elles sont une suite de celles qu'on vient de lire :

En industrieuse Bergère ,  
Qu'elle dépeigne les forêts ;  
Mais sur une toile légère ,  
Sans des coloris indiscrets ;  
Et que jamais le trop d'étude  
N'y contraigne aucune attitude ,  
Ni ne charge trop les portraits.

La nature , sur chaque image ,  
Doit guider les traits du pinceau ;  
Tout y doit peindre un paysage ,  
Des jeux , des fêtes sous l'ormeau.  
L'œil est choqué , s'il voit reluire  
Les palais , l'or & le porphire ,  
Où l'on ne doit voir qu'un hameau.

Il veut des grottes , des fontaines ,  
Des pampres , des sillons dorés ,  
Des prés fleuris , de vertes plaines ,  
Des

Des bois , des lointains azurés ;  
 Sur ce mélange de spectacles  
 Ses regards volent fans obstacles ,  
 Agréablement égarés.

Là , dans leur course fugitive ,  
 Des ruisseaux lui semblent plus beaux  
 Que ces ondes que l'art captive  
 Dans un Dédale de canaux ,  
 Et, qu'avec faste & violence ,  
 Une Syrène au ciel élance ,  
 Et fait retomber en berceaux.

Là , les Passions , en silence ,  
 Laissent parler la Vérité ;  
 A la suite de l'Innocence ,  
 Là voltige la Liberté ;  
 Là , rapproché de la Nature ,  
 On voit briller la Vertu pure ,  
 Sous l'habit de la Volupté.

L'Eglogue , que nous donnons ici pour exemple , est , sans contredit , la meilleure de toutes celles qui ont été faites de nos jours , & la seule peut-être qui soit comparable à celles des anciens. Elle remporta le prix de la Pastorale à l'Académie de Toulouse , dont les recueils fournissent peu d'ouvrages du mérite de celui-ci.

## TIRCIS ET PHILIS.

### É G L O G U E.

Au déclin d'un beau jour , une jeune Bergère ,  
 Echappée , à la fin , aux regards de sa mère ,  
*D. de Litt. T. I.*

K k

M. l'abbé  
 Mange-  
 mot.

Pressoit les pas tardifs de son nombreux troupeau  
Vers un bocage épais, éloigné du hameau.  
L'heure d'un rendez-vous, malgré ses soins ;  
passée ,

S'offroit incessamment à sa triste pensée.

Elle arrive ; mais, ciel ! quels furent ses soucis

De parcourir ces lieux sans y trouver *Tircis* !

Dans son impatience, en vain elle l'appelle :

*Echo* seule répond à la voix de la Belle.

Mille soupçons confus allument son courroux :

Elle s'arrête enfin au plus cruel de tous.

» *Tircis* ne m'aime plus ! le perfide, dit-elle ,

» Ne peut en même tems être heureux & fidèle :

» Une Bergere amante est pour lui sans appas :

» Il m'aimeroit encor, si je ne l'aimois pas.

» On me l'avoit bien dit, avant de le connoître :

» *Traitez bien un Amant, il cessera de l'être.*

» L'amour ne peut durer qu'autant que les desirs :

» Nourri par l'espérance, il meurt par les plaisirs.

» Aussi, quoique mon cœur approuvât son hom-  
mage ,

» Quand il m'osa tenir un amoureux langage ,

» Le Soleil quatre fois fit jaunir nos moissons ,

» Avant que je parusse écouter ses chansons.

» En lui cachant l'ardeur qui dévorait mon ame ;

» Que n'ai-je point souffert pour éprouver sa flamme ?

» Par combien de tourmens n'ai-je point acheté

» Le chimérique espoir d'aimer en sûreté ?

» Cruelle à mon Berger , plus cruelle à moi-  
même ,

» Je ne lui laissois voir qu'une rigueur extrême ;

» Mais un jour, jour fatal au secret de mon cœur !

» *Tircis* trop tendrement m'exprima son ardeur.

- » Jusqu'à quand, disoit-il, il m'en souvient encore,  
 » Serez-vous insensible au feu qui me dévore ?  
 » Malgré votre beauté, craindriez-vous, un jour ;  
 » De me voir à quelqu'autre immoler votre  
     amour ?  
 » Ah ! grand Dieu ! si je vis sans aimer ma Ber-  
     gère ,  
 » Que ma flûte, ma voix, mes vers cessent de  
     plaire !  
 » Qu'on me voye étouffer les oiseaux que j'instruis !  
 » Que mes prés soient sans fleurs, & mes vergers  
     sans fruits !  
 » Que mes tendres brebis, que mes taureaux  
     superbes  
 » S'empoisonnent du suc des plus mortelles herbes !  
 » Que je les abandonne à la fureur des loups !  
 » Et que je sois moi-même en bute à tous vos  
     coups !  
 » J'enjure par les dieux, ou plutôt par moi-même :  
 » *Philis*, l'amour vous rend ma déité suprême ;  
 » L'ardeur que j'ai pour vous ne finira jamais :  
 » Croyez-en mon amour, mes sermens, vos attraits.  
 » Son trouble, sa langueur, ses regards, son  
     silence ,  
 » Tout m'assuroit alors de sa persévérance.  
 » Je ne pus résister à des coups si puissans :  
 » Un trouble séducteur s'empara de mes sens :  
 » Presque sans le vouloir, éperdue, inquiète ,  
 » A mon perfide Amant j'avouai ma défaite.  
 » Je vous aime, lui dis-je ; heureuse si mon cœur  
 » Peut attendre du vôtre une éternelle ardeur !  
 » A vous aimer toujours, cher *Tircis*, je m'engage :  
 » Que de mon tendre amour cet agneau soit le  
     gage :

» Il croîtra ; que nos feux croissent ainsi que lui !  
 » Puisse nous nous aimer encor plus qu'aujourd'hui !

» Qui pourroit exprimer ce qu'alors nous nous dîmes ?

» Reste-t-il des sermens après ceux que nous fîmes ?

» Tout ce qu'un tendre amour a de fort & de doux,

» Dans ce moment heureux, se disoit entre nous.

» Fugitives douceurs, instans si desirables ,

» Ou soyez moins piquans, ou soyez plus durables !

» A peine eus-je livré mon cœur à ses desirs ,

» Que la nuit vint troubler nos innocens plaisirs ;

» Malgré nous, il fallut nous soustraire à leurs charmes.

» Je me levai : nos yeux se remplirent de larmes ;

» Et, pour nous séparer, en nous serrant la main ,

» Nous ne pûmes tous deux prononcer qu'à demain.

» Depuis cet heureux jour, avec exactitude ,

» Il me prévint toujours en cette solitude ;

» Mais, hélas ! aujourd'hui je l'attends vainement :

» L'ingrat n'a plus pour moi le même empressement.

» Sans doute le perfide, auprès de quelque Belle ,

» Se fait, de ma douleur, un mérite auprès d'elle ;

» Et, pour la flater mieux, méprisant ma beauté,

» Le parjure se rit de ma crédulité.

» Dieux ! sur la foi desquels j'ai perdu l'innocence,

» De mon perfide Amant daignez tirer vengeance. »

Elle achevoit ces mots quand *Tircis* accourut :  
 A l'aspect du Berger, son courroux disparut ;



Et seulement, d'un air ingénu, vif & tendre :

» Seroit-ce à moi, *Tircis*, dit-elle, à vous attendre ? . . . . »

» Bergere, reprit-il, calmez votre courroux ;

» J'étois sur ces gazons deux heures avant vous :

» Vous arriviez enfin ; mais, disgrâce imprévue !

» Un loup, au même instant, s'est offert à ma vue ;

» Il entraînoit, grands dieux ! quelle alarme pour moi !

» Cet agneau si chéri, gage de votre foi.

» O ciel ! pour mon amour quel funeste présage ;

» Ai-je dit ! mais, cruel, je méprise ta rage ;

» Quoique je sois ici sans houlette, sans chien,

» Tu sentiras bientôt qu'un Amant ne craint rien :

» Enfin, jusqu'en son fort la bête poursuivie ,

» A perdu, sous mes coups, sa proie avec la vie !

» J'ai vengé, par sa mort, nos plaisirs différés :

» Pouvois-je moins punir qui nous a séparés ? »

La Bergere, à ces mots, lui raconta ses craintes ;

Le fidele *Tircis* en fit de douces plaintes :

*Phylis*, pour l'appaiser, docile à ses raisons ,

Par cent & cent faveurs expia ses soupçons.

*Virgile* auroit-il tiré un plus grand parti d'un sujet aussi simple, & l'auroit-il rendu d'une manière plus intéressante ? Tout est naturel, tout est vrai dans cette Eglogue. La versification en est aisée ; elle n'est point surchargée d'épithètes, comme la plupart des pièces de ce genre : les sentimens qu'on y exprime sont puisés dans la nature : le style n'est ni trop élevé, ni trop bas ; il tient le milieu qui convient au genre pasto-

ral. Voyez BUCOLIQUE. IDYLLE. PASTORALE.

**ÉGOÏSME.** Quoique ce mot appartienne entièrement à la morale, nous croyons devoir en faire un article de ce Dictionnaire, pour exhorter ceux qui se destinent aux Lettres à se garantir du défaut qu'il désigne, & qui consiste à parler de soi avec complaisance, à se citer perpétuellement, & à rapporter tout, finement ou grossièrement, à son individu.

Ce défaut prend sa source dans un amour-propre désordonné, dans la vanité, la suffisance, la petitesse d'esprit, & vient quelquefois d'une mauvaise éducation.

On y tombe par ses discours & par ses écrits; mais ce défaut est inexcusable dans les ouvrages, quand il vient de la présomption & d'une pure vanité d'Auteur, qui ne doit jamais parler de lui qu'autant qu'il s'y trouve forcé par la matière qu'il traite, comme quand il est dans le cas de justifier ou de défendre ses sentimens & sa conduite.

MM. de Port-Royal bannirent généralement de leurs écrits l'usage de parler d'eux-mêmes à la première personne, persuadés que cet usage tiroit son origine d'un principe de vaine gloire, & d'une trop bonne opinion de soi-même. Pour en marquer leur éloignement, ils le tournerent en ridicule sous le nom d'*Egoïsme*; mot adopté depuis, dans notre langue, pour désigner l'action par laquelle nous rapportons tout à nous.

On est fâché de trouver perpétuellement l'*Egoïsme* dans *Montagne*. Il eût sans doute

mieux fait de puiser ses exemples dans l'histoire, que d'entretenir ses lecteurs, de ses inclinations, de ses fantaisies, de ses maladies, de ses vertus & de ses vices.

On a reproché à *Cicéron* d'avoir trop souvent parlé de lui & des services qu'il avoit rendus à sa patrie. Voyez BIEN-  
SÉANCES.

ÉLÉGANCE. Ce mot, dit *M. de Voltaire*, que nous allons copier fidèlement, vient, selon quelques-uns, d'*electus*, choisi. On ne voit pas qu'aucun autre mot latin puisse être son étymologie. En effet, il y a du choix dans tout ce qui est élégant. L'Élégance est un résultat de la justesse & de l'agrément. On emploie ce mot dans la sculpture & dans la peinture. On oppoisoit *elegans signum* à *signum rigens*; une figure proportionnée, dont les contours arrondis étoient exprimés avec mollesse, à une figure trop roide & mal terminée. Mais la sévérité des premiers Romains donna à ce mot *elegantia* un sens odieux. Ils regardoient l'Élégance en tout genre comme une affecterie, comme une politesse recherchée, indigne de la gravité des premiers tems : *Vitii, non laudis fuit*, dit *Aulu-Gelle*. Ils appelloient un homme élégant, à-peu-près ce que nous appelons aujourd'hui un petit-maître, *bellus homuncio*, & ce que les Anglois appellent un beau. Mais, vers le tems de *Cicéron*, quand les mœurs eurent reçu le dernier degré de politesse, *elegans* étoit toujours une louange. *Cicéron* se sert, en cent endroits, de ce mot, pour exprimer un homme, un discours poli : on disoit

même alors *un repas élégant* ; ce qui ne se diroit guères parmi nous. Ce terme est consacré en françois, comme chez les anciens Romains, à la sculpture, à la peinture, à l'éloquence, & principalement à la poësie. Il ne signifie pas, en peinture & en sculpture, précisément la même chose que *grace*. Ce terme *grace* se dit particulièrement du visage ; & on ne dit pas *un visage élégant*, comme *des contours élégans*. La raison en est que la grace a toujours quelque chose d'animé ; & c'est dans le visage que paroît l'ame : ainsi on ne dit pas *une démarche élégante*, parce que la démarche est animée.

L'élégance d'un discours n'est pas l'éloquence ; ç'en est une partie : ce n'est pas la seule harmonie, le seul nombre ; c'est la clarté, le nombre & le choix des paroles. Il y a des langues en Europe dans lesquelles rien n'est si sage qu'un discours élégant. Des terminaisons rudes, des consonnes fréquentes, des verbes auxiliaires nécessairement redoublés dans une même phrase, offensent l'oreille, même des naturels du pays.

Un discours peut être élégant sans être un bon discours, l'élégance n'étant en effet que le mérite des paroles ; mais un discours ne peut être absolument bon sans être élégant.

L'Élégance est encore plus nécessaire à la poësie qu'à l'éloquence, parce qu'elle est une partie principale de cette harmonie si nécessaire aux vers. Un Orateur peut convaincre, émouvoir même sans élégance, sans pureté, sans nombre : un poëme ne peut faire d'effet s'il n'est élégant. C'est un

des principaux mérites de *Virgile*. *Horace* est bien moins élégant dans ses *Satyres*, dans ses *Epîtres*; aussi y est-il moins poète, *sermoni proprior*.

Le grand point, dans la poésie & dans l'art oratoire, est que l'Elégance ne fasse jamais tort à la force; & le Poète, en cela comme dans tout le reste, a de plus grandes difficultés à surmonter que l'Orateur; car l'harmonie étant la base de son art, il ne doit pas se permettre un concours de syllabes rudes. Il faut même quelquefois sacrifier un peu de la pensée à l'élégance de l'expression: c'est une gêne que l'Orateur n'éprouve jamais.

Il est à remarquer que si l'Elégance a toujours l'air facile, tout ce qui a l'air facile & naturel n'est pas toujours élégant. Il n'y a rien de si facile, de si naturel que, *La Cigale, ayant chanté tout l'été, & Maître Corbeau, sur un arbre perché*: pourquoi ces morceaux manquent-ils d'Elégance? C'est que cette naïveté est dépourvue de mots choisis & d'harmonie. *Amans heureux, voulez-vous voyager? Que ce soit aux rives prochaines*, &c. & cent autres traits, ont, avec d'autres mérites, celui de l'Elégance.

On dit rarement d'une comédie, qu'elle est écrite élégamment. La naïveté & la rapidité d'un dialogue familier excluent ce mérite, propre à toute autre poésie. L'Elégance sembleroit faire tort au comique: on ne rit point d'une chose élégamment dite; cependant la plupart des vers de l'*Amphitruon* de *Molière*, excepté ceux de pure plaisanterie, sont élégans. Le mélange des

dieux & des hommes, dans cette pièce unique en son genre, & les vers irréguliers qui forment un grand nombre de madrigaux, en font peut-être la cause.

Un madrigal doit bien plutôt être élégant qu'une épigramme, parce que le madrigal tient quelque chose des stances, & que l'épigramme tient du comique. L'un est fait pour exprimer un sentiment délicat, & l'autre un ridicule.

Dans le sublime il ne faut pas que l'élégance se remarque; elle l'affoiblirait. Si on avoit loué l'élégance de *Jupiter-Olympien* de *Phidias*, ç'eût été en faire une satire. L'élégance de la *Vénus* de *Praxitele* pouvoit être remarquée. Voyez ELOQUENCE. STYLE.

ÉLÉGIAQUE : se dit de ce qui appartient à l'Elégie, & s'applique plus particulièrement à l'espèce de vers qui entroient dans l'Elégie des Anciens, & qui consistoient en une suite de distiques formés d'un hexametre & d'un pentametre. Voyez ÉLÉGIE.

*Quintilien* regarde *Tibulle* comme le premier des Poètes Elégiaques; mais il ne parle que du style : *Mihi tersus atque elegans maximè videtur*. *Plin* le jeune préfère *Catule* : sans doute, dit M. *Marmontel*, pour des Elégies qui ne sont point parvenues jusqu'à nous. Ce que nous connoissons de lui de plus délicat & de plus touchant, ne peut guères être mis que dans la classe des madrigaux. Nous n'avons d'Elégies de *Catule* que quelques vers à *Ortalus*, sur la mort de son frere; la Chevelure de *Bérénice*, Elégie

foible, imitée de *Callimaque* ; une Epître à *Mallius*, où sa douleur, sa reconnoissance & ses amours sont comme entrelacés de l'histoire de *Laodamie*, avec assez peu d'art & de goût ; enfin l'aventure d'*Ariane* & de *Thésée*, épisode enchaîné dans son poëme sur les Nôces de *Thétis*, contre les règles de l'ordonnance, des proportions & du dessein. Tous ces morceaux sont des modeles du style élégiaque ; mais, par le fond des choses, ils ne méritent pas même, à notre avis, que l'on nomme *Catule* à côté de *Tibulle* & de *Properce*. Aussi M. l'abbé *Souchai* ne l'a-t-il pas compté parmi les Elégiaques Latins. Cet Auteur dit que *Tibulle* est le seul qui ait connu & exprimé parfaitement le vrai caractère de l'Elégie ; en quoi M. *Marmontel* n'est pas de son avis, & il est encore plus éloigné du sentiment de ceux qui donnent la préférence à *Ovide*. Le seul avantage, dit-il, qu'*Ovide* ait sur ses rivaux, est celui de l'invention ; car les autres n'ont fait, le plus souvent, qu'imiter les Grecs *Mimnerme* & *Callimaque*. Mais *Ovide*, quoiqu'inventeur, avoit pour guides & pour exemples *Tibulle* & *Properce*, qui venoient d'écrire avant lui : secours important dont il n'a pas toujours profité.

Les Poètes Flamands se sont distingués, parmi les Modernes, par leurs Elégies latines : celles de *Biderman*, de *Grotius* & de *Vallius* approchent du goût de la belle Antiquité, s'il faut croire M. l'abbé *Mallet*. Les Anglois n'ont rien, dans le genre élégiaque, que quelques pièces fugitives de

*Mém. de  
l'Acad.  
des insc.  
& bell.  
lett. t. 7<sup>e</sup>*

*Milton.* Nous parlerons des Auteurs Elégiaques François dans l'article suivant.

**ELÉGIE** : petit poëme, dont le nom seul fait connoître que les plaintes & la douleur en font le principal caractère. C'est l'ouvrage de poësie qui approche le plus de l'églogue : elles ne diffèrent l'une & l'autre que par le caractère des personnages. Une églogue est en effet une véritable Elégie, dès que le sujet en est triste, sur-tout quand on lui a donné la forme narrative. Mais, comme le sentiment de la douleur est commun à tous les états, on est quelquefois obligé de prendre, dans l'Elégie, un ton plus élevé que dans l'églogue. En effet, un berger qui a perdu une brebis chérie, ne doit pas faire résonner son tendre pipeau des mêmes sons que rend la lyre d'une princesse sur la perte d'un perroquet chéri. C'est donc sur le caractère de la personne, & sur la nature du sujet de la douleur, qu'on doit régler le ton plaintif de cette pièce. C'est ainsi que *Boileau* nous le fait entendre :

D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans  
audace ,

La plaintive Elégie, en longs habits de deuil ;  
Sçait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.

J'ai dit, dans la définition de ce genre de poëme, que les plaintes & la douleur en font *le principal caractère* ; car, bien que l'amour & le trépas soient les objets auxquels l'Elégie se fixe ordinairement, elle en embrasse cependant d'autres moins lugur-



bres. Dans son origine elle fut bornée aux larmes ; depuis on l'employa pour exprimer des sentimens de tendresse , & même de joie ; comme nous l'apprennent *Horace* & *Despréaux* :

*Versibus impariter junctis , quarimonia primùm ,* Horat.  
*Post etiam inclusa est voti sententia compos.* Arpej.

Elle peint des Amans la joie & la tristesse ; Boileau.  
 Flate, menace, irrite, apaise une Maîtresse.

si ce n'est qu'on doive entendre cet endroit d'*Horace* , de la mesure du vers élégiaque , que les Anciens adopterent en écrivant sur des sujets plus badins que tristes. En effet *Ovide* , à l'exception de ses *Métamorphoses* , a toujours écrit dans cette forme , & traité des matieres qui ne respirent que l'enjouement & la gaieté. On trouve dans *Tibulle* & dans *Properce* un grand nombre de pièces qui ne roulent ni sur la tendresse ni sur la mort : aussi serois-je très-porté à refuser le nom d'Elégies à ces sortes d'ouvrages , pour ne l'accorder qu'à ceux qui se proposent l'un & l'autre des objets dont je viens de parler , ou l'un des deux seulement , en déterminant encore quelle sorte de tendresse doit y dominer. Il en faudroit exclure l'amour tranquille & satisfait , pour n'y donner place qu'à l'amour inquiet , impatient , jaloux , mécontent , furieux ; ce qui restreindroit l'Elégie à son véritable genre. Ce principe supposé , on sentira sans peine que le style propre à l'Elégie demande une sorte d'élévation & de noblesse , pour avoir quelque

proportion avec le fond du sujet ; & qu'en même tems il doit être animé, puisque, de toutes les passions qui ébranlent l'ame, l'amour est peut-être la plus vive, & que, de tous les sentimens qui l'affectent, la tristesse causée par la perte d'une personne qui nous étoit chère, fait des impressions fortes & durables. Pour bien écrire en ce genre, il faudroit donc sentir. Toute Elégie, comme toute églogue dictée par l'esprit, sera froide : il faut que le cœur soit intéressé. *Voiture* & *Sarrafin* n'auroient pas si bien réussi, s'ils n'eussent été que beaux esprits : un penchant naturel à la galanterie étoit leur *Apol- lon* ; & c'est par la même raison que les femmes sont plus capables encore que nous de saisir le vrai de l'Elégie. Leur cœur sensible se passionne vivement, se remplit plus fortement que le nôtre des objets qui le portent à l'amour & à la pitié : or rien n'influe tant sur le langage de l'esprit, que la disposition du cœur ; s'il est une fois bien pénétré, il suggérera infailliblement à l'esprit des pensées proportionnées au sentiment ; & l'esprit, inspiré de la sorte, ne tâtonnera pas sur le choix des expressions ; les plus énergiques lui deviendront naturelles. Tel est le sentiment de *Boileau* ; & j'ajoute, pour l'éclaircir, que la sensibilité du cœur toute seule ne sçauroit produire de bonnes Elégies, si elle n'est aidée d'un génie facile ; car, bien que ce genre de poésie demande de l'élévation, comme je l'ai déjà dit, il n'exige pas moins de délicatesse. Le naturel n'y doit point dégénérer en simplicité, ni la force en sublime. Les jeux d'es-

prit & les pensées trop fleuries ne lui conviennent pas plus qu'une mollesse affectée, que des tours communs & languissans ; ce qu'on reconnoîtra sans peine, si l'on fait attention qu'une passion vive, telle que l'amour, ne comporte pas des phrases vaines & pompeuses, & qu'un esprit occupé de sa douleur ne s'amuse point à chercher de grands mots. Cependant il est des bien-séances que l'amour le plus ardent, & la tristesse la plus profonde, ne peuvent se dispenser d'observer ; & c'est avec ces bien-séances qu'il faut peindre la nature. Les *Elégies* de madame *de la Suze* & de madame *Deshoulières* réunissent cet air d'aisance, mêlé avec beaucoup de dignité. *La Fontaine*, qui se croyoit amoureux, a voulu faire des *Elégies* ; mais elles sont au-dessous de lui. On ne doit pourtant pas mettre de ce nombre celle qu'il fit sur la disgrâce de *M. Fouquet*, & qu'il adressa aux *Nymphes de Vaux*, où cet intendant des finances avoit une belle maison. Cette *Elégie* est un chef-d'œuvre de poésie & de sentiment. Elle est presque dans tous nos recueils ; je n'en citerai que les derniers vers :

Vous, dont il a rendu la demeure si belle ;  
 Nymphes, qui lui devez vos plus charmans  
     appas,  
 Si le long de vos bords *LOUIS* porte ses pas ;  
 Tâchez de l'adoucir, fléchissez son courage :  
 Il aime ses sujets ; il est juste, il est sage.  
 Du titre de clément rendez-le ambitieux :  
 C'est par-là que les Rois sont semblables aux  
     Dieux,

Du magnanime *HENRI* qu'il contemple la vie;  
 Dès qu'il put se venger, il en perdit l'envie.  
 Inspirez à *LOUIS* cette même douceur :  
 La plus belle victoire est de vaincre son cœur.  
*Oronte* est à présent un objet de clémence :  
 S'il a cru les conseils d'une aveugle puissance ;  
 Il est assez puni par son sort rigoureux ;  
 Et c'est être innocent, que d'être malheureux.

*M. de Fouquet*, abandonné de ses amis, de ceux à qui il avoit rendu des services, & de ceux qui lui devoient peut-être leur fortune, du fond de sa prison, animoit l'éloquence de *Pélisson*, & inspiroit des vers à *La Fontaine* : leçon bien frappante pour les grands, & bien glorieuse pour les lettres !

Les Elégies de madame *de la Suze*, celles de madame *Deshoulières*, dont quelques-unes portent le nom d'*Idylles*, peuvent, pour la plûpart, servir de modeles. Elles sont trop connues pour les citer ici. Les vers qu'on va lire donneront une idée des différens sujets qui peuvent entrer dans ce genre de poésie. Le premier morceau est tiré d'une Elégie que le marquis *de Saint-Aulaire* composa à l'âge de quatre-vingts ans :

Où fuyez-vous, Plaisirs ? où fuyez-vous, Amours ?

De mon printems compagnons si fidèles ,  
 Vous sembliez à mes pas attachés pour toujours ;  
 Commencez-vous à déployer vos aîles ,  
 Pour m'enlever votre secours ,  
 Lorsque le reste de mes jours

Est ;

Est menacé d'ennuis & de langueurs mortelles ?

. . . . .  
 Eh quoi ! le tendre souvenir  
 De notre liaison constante  
 Ne sçauroit-il vous retenir ;  
 Lui qui, dans sa douceur charmante ,  
 Ne cesse de m'entretenir ;  
 Et que je ne sçaurois bannir ,  
 Quoique les biens qu'il me présente ,  
 Grossissant les maux à venir ,  
 Redoublent ma peine présente ?  
 Hélas ! dans cette autre saison  
 Où la sagesse & la raison

A vos projets se montrent si contraires ;  
 Dans le tems rigoureux de vos divisions ,  
 Préfèrai-je jamais leurs avis salutaires  
 A vos douces illusions ?

. . . . .  
 Déjà cette troupe indocile  
 Loin de moi commence à voler. . . .  
 Aidez-nous à la rappeler ,  
 O Muse legere & facile !  
 Qui, sur le cône d'Hélicon ,  
 Vîntes offrir au vieil *Anacréon*  
 Cet art charmant, cet art utile  
 Qui sçait rendre douce & tranquille  
 La plus incommode saison, &c.

Ce fut sur cette pièce , que j'ai été tenté  
 de transcrire en entier , que M. de Saint-  
*Aulaire* fut reçu à l'Académie Française.

Dans les vers suivans, un amant se plaint  
 de l'infidélité de sa maîtresse. Ils sont ex-

traits d'une Elégie dont j'ignore le nom de l'Auteur.

O de mon fort rare fatalité !

Si j'eusse au moins confondu la parjure ,

Si j'eusse pu l'accuser d'imposture ,

De la haïr le plaisir m'eût resté ;

Mais la cruelle a causé ma blessure

Par le poignard de la sincérité.

L'éclat, dont brille une Amante nouvelle

Dans l'instant même où l'Amour est vainqueur ,

N'égale point l'attrait d'une infidelle ,

Dans l'autre instant où sa bouche cruelle

Dit cet adieu qui nous perce le cœur.

Je l'avouerai ; le frere inséparable

Du dieu d'Amour, ce tyran comme lui ,

Cet Amour-propre a joint à mon ennui ,

De son poison l'amertume effroyable.

Quels changemens ont suivi ces revers !

Muses, Amours, j'ai quitté vos ombrages ;

Ma lyre en deuil n'enfante plus ces airs

Qui des oiseaux excitoient les ramages ,

Qui consoloient *Echo* dans ses déserts.

J'erre, en pleurant, sur de sombres rivages ,

Et n'y vois plus que des aspects sauvages ,

D'affreux rochers, d'abymes entr'ouverts ,

Des malheureux éternels payfages , &c.

Voilà le vrai ton de l'Elégie. Une vive peinture des maux présens & des avantages qu'on a perdus, sert à rendre la plainte plus touchante. L'hyperbole n'est point déplacée dans cette sorte de poésie, parce qu'on n'est

pas étonné que le sentiment de la douleur outre nos idées ; & comme la jouissance diminue injustement le prix des choses que nous possédons , de même la perte que nous en faisons , nous fait souvent naître une idée excessive de leur valeur. Pour faire sentir également la justice & la violence de la douleur , il est bon d'intéresser dans la perte , ceux même qu'elle paroît le moins regarder , & de leur y faire prendre une part qu'ils n'auroient pas eux-mêmes soupçonné y avoir. C'est ainsi que madame *Deshoulières* attendrit tous ceux qui cultivent les Lettres , en montrant combien les Muses ont perdu à la mort de M. le duc de *Montausier* , qui étoit leur appui , & son ami particulier.

Sur le bord d'un ruisseau paisible ,  
*Olympe* se livroit à de vives douleurs ;  
 Et , malgré ses autres malheurs ,  
 Au sort de *Montausier* attentive & sensible ,  
 Disoit , en répandant des pleurs :  
 Qu'allez-vous devenir , belles infortunées ,  
 Muses , qu'il protégea dès ses jeunes années ? &c.

Mais madame *Deshoulières* n'auroit pas dû , ce me semble , commencer son *Élégie* sur la mort de ce Duc , par plaindre les Muses de la perte qu'elles venoient de faire. Il étoit plus naturel qu'*Olympe* qui répand des pleurs , commençât par intéresser pour elle-même. On trouve dans cette *Élégie* des comparaisons heureuses , des images tristes , dont la recherche n'est que trop na-

turelle à une personne véritablement touchée ; des plaintes contre les destins, fort naturelles dans la bouche des personnes affligées, & qui font toujours un bon effet dans les Elégies. Nous terminerons cet article par quelques Réflexions tirées de la Poétique françoise, & du Dictionnaire encyclopédique. L'Auteur de la Poétique françoise, distingue trois genres dans l'Elégie, le *passionné*, le *tendre* & le *gracieux*.

M. Mar-  
montel.  
*Poët.*  
*franç.*  
*tom. 2.*

En général, le sentiment domine dans le genre passionné, c'est le caractère de *Propertius* ; l'imagination domine dans le gracieux, c'est le caractère d'*Ovide*. Dans le premier, l'imagination modeste & soumise ne se joint au sentiment que pour l'embellir, & se cache en l'embellissant, *subsequiturque*. Dans le second, le sentiment humble & docile ne se joint à l'imagination que pour l'animer, & se laisse couvrir des fleurs qu'elle répand à pleines mains. Un coloris trop brillant refroidit l'un, comme un pathétique trop fort obscurciroit l'autre. La passion rejette la parure des Graces : les Graces sont effrayées de l'air sombre de la passion ; mais une émotion douce ne les rend que plus touchantes & plus vives : c'est ainsi qu'elles régneront dans l'Elégie tendre ; & c'est le genre de *Tibulle*.

C'est pour avoir donné à un sentiment foible le ton du sentiment passionné, que l'Elégie est devenue fade.

Quelques Poètes modernes se sont persuadés que l'Elégie plaintive n'avoit pas besoin d'ornemens : non, sans doute, lors-



qu'elle est passionnée. Une amante éperdue n'a pas besoin d'être parée pour attendrir en sa faveur ; son désordre , son égarement , la pâleur de son visage , les ruisseaux de larmes qui coulent de ses yeux , sont les armes de sa douleur , & c'est avec ces traits que la pitié nous pénètre. Il en est ainsi de l'Elégie passionnée.

*Tibulle & Properce*, rivaux d'*Ovide* dans l'Elégie gracieuse , l'ont ornée comme lui de tous les trésors de l'imagination. Dans *Tibulle*, le portrait d'*Apollon* qu'il voit en songe ; dans *Properce*, la peinture des Champs-Elysées ; dans *Ovide*, le triomphe de l'Amour , le chef-d'œuvre de ses Elégies , sont des tableaux ravissans ; & c'est ainsi que l'Elégie doit être parée des mains des Graces , toutes les fois qu'elle n'est pas animée par la passion , ou attendrie par le sentiment. C'est à quoi les modernes n'ont pas assez réfléchi : chez eux le plus souvent l'Elégie est froide & négligée , & , par conséquent , plate & ennuyeuse ; car il n'y a que deux moyens de plaire , amuser ou émouvoir.

*Tibulle* a conçu , & parfaitement exprimé le caractère de l'Elégie : ce désordre ingénieux , qui est si conforme à la nature , il a su le jeter dans ses Elégies ; on diroit qu'elles sont uniquement le fruit du sentiment. Rien de médité , rien de concerté ; nul art , nulle étude en apparence. La nature seule de la passion est ce qu'il s'est proposé d'imiter , & qu'il a imité , en en peignant les mouvemens & les effets , par les images les plus vives & les plus naturelles. Il desire ,

il craint, il blâme, il approuve, il loue, il condamne, il s'irrite, il s'appaise; il passe, en un moment, des prières aux menaces, des menaces aux supplications. Rien, dans ses Elégies qui puisse faire voir de la fiction, ni ces termes ambitieux qui forment une espece de contraste, & supposent nécessairement de l'affectation, ni ces allusions sçavantes qui décréditent le Poète, parce qu'elles font disparoitre la nature, & qu'elles détruisent la vraisemblance. Dans *Tibulle* tout respire la vérité.

*Ibid.* *Properce*, exact, ingénieux, instruit, peut se parer avec raison du titre de *Callimaque Romain*; il le mérite par le tour de ses expressions, qu'il emprunte communément des Grecs, & par leur cadence qu'il s'est proposé d'imiter. Ses Elégies sont l'ouvrage des Graces mêmes; & n'en pas sentir les beautés, c'est se déclarer ennemi des Muses. Rien n'est au-dessus de son art, de son travail, de son sçavoir dans la fable: peut-être quelquefois pourroit-on lui en faire un reproche; mais ses images plaisent presque toujours.

*Ovide* est léger, agréable, abondant, plein d'esprit; il surprend, il étonne par son incomparable facilité. Il répand les fleurs à pleines mains; mais il ne sçait peindre que les grotesques: il préfère les agréments, les traits, les faillies, au langage de la nature; il néglige le sentiment pour faire briller une pensée; il se montre toujours plus spirituel, que plein d'une véritable passion; il s'égaie même, lorsqu'il croit ne tracer que la peinture des sujets les plus

sérieux. En vain il se représente exposé à périr par la tempête, dans le vaisseau qui le porte au lieu de son exil; il compte les flots qui se succèdent impétueusement les uns aux autres, & il a le sang froid de nommer le dixieme pour le plus grand :

*Qui venit hic fluctus supereminet omnes ;  
Posterior nono est, undecimoque prior.*

Avec ce style poétique, il ne m'intéresse point en sa faveur ; je ne partage point ses dangers, parce que j'en apperçois toute la fiction. Quand il tenoit ce discours, il étoit déjà parmi les Sarmates, ou du moins dans le port. En un mot, *Ovide* est plus fardé, moins naturel que *Tibulle* & *Properce*.

*Ibid.*

Ne croyons pas, que pour faire des Elégies, il suffise d'être passionné, & que l'amour seul en inspire de plus belles que l'étude jointe au talent sans l'amour. La passion toute seule ne produira jamais rien qui soit achevé : elle doit, sans doute, fournir les sentimens ; mais c'est à l'art de les mettre en œuvre, & d'y ajouter les graces de l'expression. Le caractère de l'Elégie n'admet point, à la vérité, la méthode géométrique ; & la scrupuleuse exactitude représente mal les passions que peint l'Elégie ; mais l'art lui devient nécessaire pour exprimer le désordre des passions, conformément à la nature que les grands maîtres ont si bien connue.

*Ibid.*

Rien n'est plus opposé au caractère de l'Elégie que l'affectation, parce qu'elle s'accorde mal avec la douleur, avec la ten-

dressé, avec les graces : elle n'est propre qu'à tout gêner. L'Elégie ne s'accommode point des pensées recherchées, ni, dans le genre tendre & passionné, de celles qui feroient seulement ingénieuses & brillantes. Elles pourroient faire honneur au Poète dans d'autres occasions ; mais l'esprit n'est point à sa place où il ne faut que du sentiment.

Les pensées sublimes & les images pompeuses n'appartiennent pas non plus au caractère de l'Elégie : elles sont réservées à l'ode ou à l'épopée. Ce n'est pas sur le ton pompeux que *Marcellus*, oui, *Marcellus* lui-même, fils d'*Auguste* par adoption, l'héritier de l'Empire & les délices des Romains, est pleuré dans une des Elégies de *Properce*, quoiqu'il paroisse que les images pompeuses convenoient bien au héros dont il s'agissoit, ou du moins auroient été très-excusable dans cette occasion : cependant *Properce* n'a pas osé se les permettre ; il se contente de dire tout simplement : « Une  
 Lib. 3, mort prématurée nous a ravi *Marcellus* ;  
 Eleg. 15. » il ne lui a de rien servi d'avoir eu *Octavie*  
 » pour mere, & de réunir dans sa personne  
 » tant de vertus héroïques. Rien ne garan-  
 » tit de la commune loi, ni la force, ni la  
 » beauté, ni les richesses, ni les triomphes.  
 » De quelque rang que vous soyez, il faut  
 » dra qu'un jour vous appaisiez le *Cerbère*,  
 » & que vous passiez la barque de l'inexor-  
 » rable vieillard. »

Les idées funébres conviennent parfaitement au caractère de l'Elégie triste ; de là vient, dans les anciens, ce tour ingénieux

de ramener souvent l'idée de leur propre mort , & d'ordonner quelquefois la pompe de leurs funérailles , ou bien encore de finir leurs Elégies par des inscriptions sur les tombeaux.

En un mot , de quelque genre qu'on suppose l'Elégie , elle doit toujours suivre le langage de la passion & de la nature ; elle doit s'exprimer avec une vérité , une force , une douceur , une noblesse , & un sentiment proportionné au sujet qu'elle traite. Il y faut le choix des pensées & des expressions propres ; car ce choix est toujours ce qu'il y a de plus important & de plus essentiel. Ces réflexions doivent naître du fond même de la pensée , & paroître un sentiment plutôt qu'une réflexion : il faut aussi que l'harmonie du vers la soutienne. Enfin , il faut qu'il y ait une liaison secrète entre toutes ses parties , & que le plan soit distribué avec tant d'ordre & de goût , qu'elles se fortifient les unes les autres , & augmentent insensiblement l'intérêt , comme ces côteaux qui s'élèvent peu-à-peu , & qui semblent terminés , dans un espace éloigné , par des montagnes qui touchent aux cieux.

Ce n'est pas d'après ces règles que la plupart des modernes ont composé leurs Elégies : ils paroissent n'avoir pas connu son caractère. Ils ont donné à leurs productions le titre d'*Elégie* , en se contentant d'y donner une certaine forme ; comme si cette forme suffisoit toute seule pour caractériser un poëme , sans la matière qui lui est propre , ou que ce fût la nature des vers , & non

pas celle de l'imitation, qui distinguent les Poètes.

Les uns, pour briller, se sont jetés dans les écarts de l'imagination, dans des ornemens frivoles, dans des pensées recherchées, dans des images pompeuses, ou dans des traits d'esprit, quand il s'agissoit de peindre le sentiment. Les autres ont imaginé de plaire, & d'émouvoir par des louanges de leurs maîtresses, qui ne sont que des flatteries extravagantes; par des gémissemens dont la feinte faute aux yeux; par des douleurs étudiées, & par des désespoirs de sang froid. C'est à ces derniers Poètes que s'adressent les vers suivans de *Despréaux* :

*Art poët.*  
*ch. 2.* Je hais ces vains Auteurs, dont la Muse forcée  
M'entretient de ses feux, toujours froide & glacée;  
Qui s'affligent par art; &, fous de sens rassis,  
S'érigent, pour rimer, en amoureux transis.  
Leurs transports les plus doux ne sont que phrases  
vaines;  
Ils ne savent jamais que se charger de chaînes,  
Que bénir leur martyre, adorer leur prison,  
Et faire quereller le sens & la raison.  
Ce n'étoit pas, jadis, sur ce ton ridicule,  
Qu'Amour dictoit les vers que soupироit *Tibule*;  
Ou que, du tendre Ovide animant les doux sons,  
Il donnoit de son art les charmantes leçons.  
Il faut que le cœur seul parle dans l'Élégie.

ÉLISION. Dans la poésie françoise lorsqu'un mot est terminé par un e muet & que le suivant commence par une voyelle, l'e

muet & la voyelle suivante ne font plus qu'une seule syllabe : & c'est ce qu'on appelle Elision. Exemple.

Cependant, sur le dos de la plaine liquide , Racine;  
S'élève, à gros bouillons, une montagne humide.

On sçait que l'*h*, quand elle n'est pas aspirée, équivaut à une voyelle.

L'Elision donne de l'agrément au vers qu'elle fait couler avec plus de douceur, &, en même tems, avec plus de majesté.

Les *e* muets purs ne peuvent entrer dans le vers, à moins qu'ils n'y soient placés pour en faire le dernier pied : on appelle *e muet pur* celui qui, à la fin d'un mot, est immédiatement précédé d'une voyelle, comme dans *vie*, *supplie*, *durée*, &c ; ou si on met ces *e* dans le corps du vers, on doit les faire suivre immédiatement d'un mot qui commence par une voyelle dans laquelle cet *e* muet pur s'élidera, comme on peut le remarquer dans le second des vers suivans.

Vous comprenez assez quelle amertume affreuse Voltaire  
Corromproit de mes jours la durée odieuse , Zaïre a  
Si vous ne receviez les dons que je vous fais , trag.  
Qu'avec ces sentimens que l'on donne aux bien-faits.

Mais si cet *e* muet pur est suivi d'une consonne, comme dans *vies*, tu *loues*, on ne peut pas faire entrer dans le corps du vers les mots où cet *e* se trouve ainsi, parce que la consonne empêche qu'il ne se perde

dans la voyelle qui le suivroit même immédiatement ainsi, si on disoit ,

Nos innocentes *vies* à l'abri des dangers. . . .

On feroit un vers faux. Mais ces *e* muets purs peuvent se placer à la fin du vers, car il n'y auroit rien de défectueux dans le précédent, si on le tournoit de la sorte :

A l'abri des dangers nos innocentes *vies*. . . .

Au reste, quand même l'*e* muet pur ne feroit pas suivi d'une consonne, le vers seroit faux, si cet *e* n'étoit point éliidé, ou qu'il ne terminât pas le vers; ainsi M. le Marquis de *Saint-Aulaire* a fait un vers faux, quand il a dit, en parlant de la raison, dans la belle *Elegie* qu'il fit à l'âge de quatre vingt ans :

Lassée déjà de sa tranquillité ,  
De ses propres Etats bannie, &c.

Il y a des *e* muets, qui ne se prononcent pas dans les mots où ils entrent, comme dans *soient*, *aient*, &c. qui n'ont pas une autre prononciation que *soit*, *ait*, &c. Il faut éviter de faire entrer ces sortes d'expressions dans les vers.

M. l'abbé d'*Olivet* fait une observation fort utile sur le pronom *le*. Il montre que, lorsque ce pronom est placé après son verbe, & qu'il est immédiatement suivi d'un mot commençant par une voyelle, l'Elision en est d'une dureté extrêmement



désagréable , comme on peut le voir dans les deux vers suivans :

Et, dans tous vos discours, célébrez-*le* à jamais.... Codeau;

Soutiens-*le* : *il* va fraper, faintement homicide.... Le P.

L'Elision dans le second vers est encore plus dure que dans le premier, parce que le sens finit à la syllabe qui doit s'élider. Ce défaut paroît encore plus insupportable dans les vers qui suivent : Lombard, Jé-  
suite.

Et, d'un parler affable, ou d'un avis sincere , Desma-  
Consolez-*le* en ses maux. rers.

ELLIPSE, est une figure de construction par laquelle on sous-entend quelque terme que le lecteur supplée aisément. Ce retranchement abrège le discours, & le rend plus vif & plus soutenu ; mais il doit être autorisé par l'usage ; ce qui arrive, quand le retranchement n'apporte ni équivoque ni obscurité dans le discours, & qu'il ne donne pas à l'esprit la peine de deviner ce qu'on veut dire, & ne l'expose pas à se méprendre. Exemple :

Quoi ! madame , en un jour où, plein de sa grandeur , Racine,  
dans Bri-

Néron croit éblouir vos yeux, de sa splendeur ; tannicus

Dans des lieux où chacun me fuit & le révère ,

Aux pompes de sa cour *préférer* ma misère !

Quoi ! dans ce même jour, & dans ces mêmes lieux ,

*Refuser* un Empire, & *pleurer* à mes yeux !

Dans une phrase elliptique les mots exprimés doivent reveiller ceux qui sont sous-entendus, afin que l'esprit puisse par analogie faire la construction de toute la phrase, & appercevoir les divers rapports que les mots ont entr'eux : par exemple, lorsque nous lisons qu'un Romain demandoit à un autre, où allez-vous ? Et que celui-ci répondit *ad Castoris*, la terminaison de *Castoris* fait voir que ce genitif ne sçauroit être le complément de la proposition *ad* ; qu'ainsi il y a quelque mot de sous-entendu : les circonstances font voir que ce mot est *ædem*, & que par conséquent la construction pleine est *Eo ad ædem Castoris*, je vais au temple de *Castor*.

Il est fort ordinaire aux Poètes de se servir, par une espèce d'Ellipse, du nombre pluriel pour le singulier, & de celui-ci pour le premier. Exemple :

M. Gref-  
sets,

Peut-on compter qu'un soleil plus propice  
Ramenera, sur l'empire des vers ,  
Ces jours brillans, nés sous le *doux auspice*  
Des *Richelieux*, des *Seguiers*, des *Colberts* ?

. . . . .  
Hé ! quoi ! doit-on couronner les forfaits ,  
Parer le *crime*, armer la frénésie ? &c.

Cette figure n'a pour objet que la nature des termes dont on se sert, leur multiplication & leur diminution. C'est une de celles cependant, qui contribue le plus à donner de la vigueur au style, &, dans les vers, à le rendre poétique, comme on

peut le remarquer par le vers que voici :

Je l'aimois inconstant, qu'aurois-je fait fidèle ? Racine

La Grammaire eût dit, *Si je l'aimois, quoiqu'il fût inconstant, qu'aurois-je fait s'il eût été fidèle ?* On voit clairement que le vers a plus de force, plus d'énergie, par le retranchement de tous ces mots. Voyez FIGURES.

La langue latine est presque toute elliptique, c'est-à-dire que les Latins faisoient un grand usage de l'Ellipse ; car, comme on connoissoit le rapport des mots par les terminaisons, la terminaison d'un mot réveilloit aisément dans l'esprit le mot sous-entendu, qui étoit la seule cause de la terminaison du mot exprimé dans la phrase elliptique. Notre langue ne fait pas un usage aussi fréquent de l'Ellipse, du moins dans la prose, parce que nos mots ne changent point de terminaison. Nous ne pouvons en connoître le rapport que par leur place ou position, relativement aux verbes qu'ils précèdent ou qu'ils suivent, ou bien par les prépositions dont ils sont le complément. Le premier de ces deux cas exige que le verbe soit exprimé, au moins dans la phrase précédente. *Que demandez-vous ?... Ce que vous m'avez promis.* L'esprit supplée aisément, *Je demande ce que vous, &c.* A l'égard des prépositions, il faut aussi qu'il y ait dans la phrase précédente quelque mot qui en réveille l'idée : par exemple, *Quand reviendrez-vous ?... L'année prochaine,* c'est-à-dire, *Je reviendrai dans l'année prochaine.* *Que ferez-vous ?... Ce qu'il vous plaira,*

c'est-à-dire, *Ce qu'il vous plaire que je fasse*.  
Voyez TROPES.

**ÉLOCUTION** : ce mot se dit, dans la conversation, du caractère de la diction de celui qui parle, & l'on dit d'un homme qui parle bien, *Il a une belle Elocution* ; mais il s'agit ici de la signification de ce mot pris dans le sens oratoire.

L'Elocution, dans ce sens, consiste à donner aux pensées, par les couleurs du style, la juste mesure de simplicité ou de noblesse, de force ou de douceur, qui leur est nécessaire pour instruire, toucher, ou plaire. C'est par le choix, l'arrangement, l'harmonie des mots que l'Orateur, tantôt se répandant comme une douce rosée, pénètre, amollit, & s'ouvre insensiblement le chemin du cœur ; tantôt, comme un torrent, renverse & entraîne tout ce qui fait obstacle à son cours. C'est par les différens tours d'expression, par les différentes figures qu'il attache l'auditeur, ou le lecteur, qu'il l'échauffe, qu'il le remue, qu'il l'enchanté, & qu'il enlève son admiration. Enfin, sans l'Elocution, le mérite de l'invention disparoît presque entièrement.

M. d'Alembert, dont les ouvrages nous ont fourni tant de secours, est celui de tous les Auteurs, (je n'en excepte pas même les anciens,) qui a écrit sur l'Elocution, de la manière la plus instructive. Nous ne croyons pouvoir mieux faire que de le copier, sans rien changer à la forme ni à l'ordre de ses expressions.

Mélang. L'Elocution, dit-il, signifie cette partie  
tom. 5. de la rhétorique, qui traite de la diction &  
du

du style de l'Orateur. Les deux autres sont l'INVENTION & la DISPOSITION. Voyez ces deux mots.

J'ai dit que l'Elocution avoit pour objet la *dicción* & le *style* de l'Orateur ; car il ne faut pas croire que ces deux mots soient synonymes : le dernier a une acception beaucoup plus étendue que le premier. *Dición* ne se dit proprement que des qualités générales & grammaticales du discours ; & ces qualités sont au nombre de deux, la *correction* & la *clarté*. Elles sont indispensables dans quelqu'autre ouvrage que ce puisse être, soit d'Eloquence, soit de tout autre genre ; l'étude de la langue & l'habitude d'écrire, les donnent presque infailliblement, quand on cherche de bonne foi à les acquérir. *Style* se dit, au contraire, des qualités du discours, plus particuliers, plus difficiles & plus rares, qui marquent le génie & le talent de celui qui écrit ou qui parle : telles sont la propriété des termes, la facilité, la précision, l'élévation, la noblesse, l'harmonie, la convenance avec le sujet, &c. Nous n'ignorons pas néanmoins que les mots *style* & *dicción* se prennent souvent l'un pour l'autre, sur-tout par les Auteurs qui ne s'expriment pas sur ce sujet avec une exactitude rigoureuse ; mais la distinction que nous venons d'établir ne nous paroît pas moins réelle.

On parlera plus au long au mot *STYLE*, des différentes qualités que le style doit avoir en général, & pour toute sorte de sujets : nous nous bornerons ici à ce qui regarde l'Orateur. Pour fixer nos idées sur

D. de Litt. T. I. M m

ce sujet, il faut auparavant établir quelques principes.

Qu'est-ce qu'être éloquent? Si on se borne à la force du terme, ce n'est autre chose que *bien parler*; mais l'usage a donné à ce mot, dans nos idées, un sens plus noble & plus étendu. Être éloquent, c'est faire passer avec rapidité, & imprimer avec force dans l'ame des autres le sentiment profond dont on est pénétré. Cette définition paroît d'autant plus juste, qu'elle s'applique même à l'éloquence du silence & du geste. On pourroit définir autrement l'éloquence, *le talent d'émouvoir*; mais la première définition est encore plus générale, en ce qu'elle s'applique même à l'éloquence tranquille qui n'émeut pas, & qui se borne à convaincre. La persuasion intime de la vérité, qu'on veut prouver, est alors le sentiment profond dont on est rempli, & qu'on fait passer dans l'ame de l'auditeur. Il faut cependant avouer, selon l'idée la plus généralement reçue, que celui qui se borne à prouver, & qui laisse l'auditeur convaincu, mais froid & tranquille, n'est point proprement éloquent, & n'est que disert. Voyez DISERT. C'est pour cette raison que les anciens ont défini l'éloquence, *le talent de persuader*, & qu'ils ont distingué *persuader* de *convaincre*, le premier de ces mots ajoutant à l'autre l'idée du sentiment actif, excité dans l'ame de l'auditeur, & joint à la conviction.

Cependant, qu'il me soit permis de le dire, il s'en faut beaucoup que la définition de l'éloquence, donnée par les anciens, soit complète. L'éloquence ne se borne pas

à la persuasion. Il y a dans toutes les langues une infinité de morceaux très-éloquens, qui ne prouvent, &, par conséquent, ne persuadent rien, mais qui sont éloquens, par cela seul qu'ils émeuvent puissamment celui qui les entend ou qui les lit. Il seroit inutile d'en rapporter des exemples.

Les modernes, en adoptant aveuglément la définition des anciens, ont eu bien moins de raison qu'eux. Les Grecs & les Romains, qui vivoient sous un gouvernement républicain, étoient continuellement occupés de grands intérêts publics : les Orateurs appliquoient principalement à ces objets importans le talent de la parole ; &, comme il s'agissoit toujours, en ces occasions, de remuer le peuple, en le convainquant, ils appellerent *éloquence* le talent de persuader, en prenant pour le tout la partie la plus importante & la plus étendue. Cependant ils pouvoient se convaincre dans les ouvrages même de leurs philosophes, par exemple, dans ceux de *Platon*, & dans plusieurs autres, que l'éloquence étoit applicable à des matieres purement spéculatives. L'éloquence des modernes est encore plus souvent appliquée à ces sortes de matieres, parce que la plûpart n'ont pas, comme les anciens, de grands intérêts publics à traiter : ils ont donc eu encore plus de tort que les anciens, lorsqu'ils ont borné l'éloquence à la persuasion.

J'ai appelé l'éloquence *un talent*, & non pas *un art*, comme ont fait tant de Rhéteurs ; car l'art s'acquiert par l'étude & l'exercice ; & l'éloquence est un don de la

nature. Les règles ne rendront jamais un ouvrage ou un discours éloquent ; elles servent seulement à empêcher que les endroits vraiment éloquens , & dictés par la nature, ne soient défigurés & déparés par d'autres ; fruits de la négligence ou du mauvais goût. *Shakespéar* a fait, sans le secours des règles, le Monologue admirable d'*Halmet* ; avec le secours des règles, il eût évité la scène barbare & dégoûtante des Fossoyeurs.

*Ce que l'on conçoit bien, a dit Despréaux, s'énonce clairement ; j'ajoute : Ce que l'on sent avec chaleur s'énonce de même ;* & les mots arrivent aussi aisément pour rendre une émotion vive, qu'une idée claire. Le soin froid & étudié, que l'Orateur se donneroit pour exprimer une pareille émotion, ne serviroit qu'à l'affoiblir en lui, à l'éteindre même, ou peut-être à prouver qu'il ne la ressentoit pas. En un mot, *Sentez vivement, & dites tout ce que vous voudrez ;* voilà toutes les règles de l'éloquence proprement dite. Qu'on interroge les Ecrivains de génie, sur les plus beaux endroits de leurs ouvrages, ils avoueront que ces endroits sont presque toujours ceux qui leur ont le moins coûté, parce qu'ils ont été comme inspirés, en les produisant. Prétendre que les péceptes froids & didactiques donneront le moyen d'être éloquent, c'est seulement prouver qu'on est incapable de l'être.

Mais, comme pour être clair, il ne faut pas concevoir à demi, il ne faut pas non plus sentir à demi pour être éloquent. Le sentiment dont l'Orateur doit être rempli est, comme je l'ai dit, un sentiment pro-



*fond*, fruit d'une sensibilité *rare* & *exquise*, & non cette émotion superficielle & passagère qu'il excite dans la plûpart de ses auditeurs ; émotion qui est plus extérieure qu'interne, qui a pour objet l'Orateur même, plutôt que ce qu'il dit, & qui, dans la multitude, n'est souvent qu'une impression machinale & animale, produite par l'exemple, ou par le ton qu'on lui a donné. L'émotion communiquée par l'Orateur, bien loin d'être dans l'auditeur une marque certaine de son impuissance à produire des choses semblables à ce qu'il admire, est, au contraire, d'autant plus réelle, & d'autant plus vive, que l'auditeur a plus de génie & de talent : pénétré au même degré que l'Orateur, il auroit dit les mêmes choses ; tant il est vrai que c'est dans le degré seul du sentiment que l'éloquence consiste. Je renvoie ceux qui en douteront encore, au Paysan du Danube, s'ils sont capables de penser ou de sentir ; car je ne parle point aux autres.

Tout cela prouve suffisamment, ce me semble, qu'un Orateur, vivement & profondément pénétré de son objet, n'a pas besoin d'art pour en pénétrer les autres. J'ajoute qu'il ne peut les en pénétrer, sans être vivement pénétré lui-même. En vain objecteroit-on que plusieurs Ecrivains ont eu l'art d'inspirer, par leurs ouvrages, l'amour des vertus qu'ils n'avoient pas : Je réponds que le sentiment qui fait aimer la vertu, les remplissoit au moment qu'ils en écrivoient : c'étoit en eux, en ce moment, un sentiment très-pénétrant & très-vis, mais malheureusement passager. . . .

Nul discours ne fera éloquent, s'il n'éleve l'ame : l'éloquence pathétique a sans doute pour objet de toucher ; mais j'en appelle aux ames sensibles : les mouvemens pathétiques sont toujours en elles accompagnés d'élévation. On peut donc dire qu'*éloquent* & *sublime* sont proprement la même chose ; mais on a réservé le mot de *sublime* pour désigner particulièrement l'éloquence qui présente à l'auditeur de grands objets ; & cet usage grammatical, dont quelques littérateurs pédans & bornés peuvent être la dupe, ne change rien à la vérité....

Je ne sçais par quelle raison un grand nombre d'Ecrivains modernes nous parlent de l'*éloquence des choses*, comme s'il y avoit une éloquence de mots. L'éloquence n'est jamais que dans le sujet ; & le caractère du sujet, ou plutôt du sentiment qu'il produit, passe de lui-même & nécessairement au discours. J'ajoute que plus le discours sera simple dans un grand sujet, plus il sera éloquent, parce qu'il représentera le sentiment avec plus de vérité. L'éloquence ne consiste donc point, comme tant d'autres l'on dit après les anciens, à dire les choses grandes d'un style sublime, mais d'un style simple ; car il n'y a point proprement de style sublime, c'est la chose qui doit l'être ; & comment le style pourroit-il être sublime sans elle, ou plus qu'elle ?

Aussi les morceaux vraiment sublimes sont ceux qui se traduisent le plus aisément. *Que vous reste-t-il ? Moi. Comment voulez-vous que je vous traite ? En roi. Que vouliez-vous qu'il fit contre trois ? Qu'il mourût. Dieu dit :*

*Que la lumiere se fasse, & elle se fit....* & tant d'autres morceaux seront toujours sublimes dans toutes les langues. L'expression pourra être plus ou moins vive, plus ou moins précise, selon le génie de la langue. Mais la grandeur de l'idée subsistera toute entière. En un mot, on peut être éloquent en quelque langue & en quelque style que ce soit, parce que l'Elocution n'est que l'écorce de l'éloquence, avec laquelle il ne faut pas la confondre.

Mais, dira-t-on, si l'éloquence véritable, & proprement dite, a si peu besoin des règles de l'Elocution; si elle ne doit avoir d'autre expression que celle qui est dictée par la nature, pourquoi donc les anciens, dans leurs écrits sur l'éloquence, ont-ils traité si à fond de l'Elocution? Cette question mérite d'être approfondie.

L'éloquence ne consiste proprement que dans des traits vifs & rapides: son effet est d'émouvoir vivement; & toute émotion s'affoiblit par la durée. L'éloquence ne peut donc régner que par intervalles dans un discours de quelque étendue; l'éclair part & la nuë se referme. Mais si les ombres du tableau sont nécessaires, elles ne doivent pas être trop fortes; il faut sans doute, & à l'Orateur & à l'Auditeur, des endroits de repos: dans ces endroits, l'Auditeur doit respirer, non s'endormir; & c'est aux charmes tranquilles de l'Elocution à le tenir dans cette situation douce & agréable. Ainsi, (ce qui semblera un paradoxe sans en être moins vrai,) les règles de l'Elocution n'ont lieu, à proprement parler, & ne sont vrai-

ment nécessaires que pour les morceaux qui ne sont pas proprement éloquens, que l'Orateur compose plus à froid, & où la nature a besoin de l'art. L'homme de génie ne doit craindre de tomber dans un style lâche, bas & rempant, que lorsqu'il n'est point soutenu par le sujet; c'est alors qu'il doit songer à l'Elocution, & à s'en occuper. Dans les autres cas, son Elocution sera telle qu'elle doit être sans qu'il y pense. Les anciens, si je ne me trompe, ont senti cette vérité; & c'est pour cette raison qu'ils ont traité principalement de l'Elocution dans leurs ouvrages sur l'Art oratoire. D'ailleurs, des trois parties de l'Orateur, elle est presque la seule dont on puisse donner des préceptes directs, détaillés & positifs: l'*invention* n'a point de règles, ou n'en a que de vagues & d'insuffisantes; la *disposition* en a peu, & appartient plutôt à la logique qu'à la rhétorique. Un autre motif a porté les anciens Rhéteurs à s'étendre beaucoup sur les règles de l'Elocution: leur langue étoit une espèce de musique, susceptible d'une maladie à laquelle le peuple même étoit très-sensible. Des préceptes sur ce sujet, étoient aussi nécessaires dans les Traités des anciens sur l'éloquence, que le sont parmi nous les règles de la composition musicale dans un Traité complet de Musique. Il est vrai que ces sortes de règles ne donnent, ni à l'Orateur ni au Musicien, du talent & de l'oreille; mais elles sont propres à l'aider....

Donnons en peu de mots, d'après les grands maîtres, & d'après nos propres réflexions, les principales règles de l'Elocution oratoire.

La clarté, qui est la loi fondamentale du discours oratoire, & en général, de quel que discours que ce soit, consiste non-seulement à se faire entendre, mais à se faire entendre sans peine. On y parvient par deux moyens, en mettant les idées, chacune, à sa place dans l'ordre naturel, & en exprimant nettement chacune de ses idées. Les idées seront exprimées facilement & nettement, en évitant les tours ambigus, les phrases trop longues, trop chargées d'idées incidentes & accesssoires à l'idée principale, les tours épigrammatiques, dont la multitude ne peut sentir la finesse; car l'Orateur doit se souvenir qu'il parle pour la multitude. Notre langue, par le défaut de déclinaisons & de conjugaisons, par les équivoques fréquentes des *ils*, des *elles*, des *qui*, des *que*, des *son*, *sa*, *ses*, & de beaucoup d'autres mots, est plus sujette que les langues anciennes à l'ambiguïté des phrases & des tours; on doit donc y être fort attentif. . . . Voyez CLARTÉ.

Je n'ai rien à dire sur la correction, si non qu'elle consiste à observer exactement les règles de la langue, mais non avec assez de scrupule, pour ne pas s'en affranchir, lorsque la vivacité du discours l'exige. La correction & la clarté sont encore plus étroitement nécessaires dans un discours fait pour être lu, que dans un discours prononcé; car, dans ce dernier cas, une action vive, juste, animée, peut quelquefois aider à la clarté, & sauver l'incorrection. Voyez ACTION.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la

clarté & de la correction grammaticales ; qui appartiennent à la diction : il est aussi une clarté & une correction non moins essentielles , qui appartiennent au style, & qui consistent dans la propriété des termes. C'est principalement cette qualité qui distingue les grands Ecrivains d'avec ceux qui ne le sont pas : ceux-ci sont, pour ainsi dire, toujours à côté de l'idée qu'ils veulent présenter ; les autres la rendent & la font saisir avec justesse par une expression propre. De la propriété des termes naissent trois différentes qualités ; la précision dans les matières de discussion , l'élégance dans les sujets agréables, l'énergie dans les sujets grands ou pathétiques. *Voyez* ÉLÉGANCE. *Voyez* aussi à l'article SYNONYMES, le mot ÉNERGIE.

La convenance du style avec le sujet exige le choix & la propriété des termes : elle dépend, outre cela, de la nature des idées que l'Orateur emploie ; car, nous ne saurions trop le redire, il n'y a qu'une sorte de style, le style simple, c'est-à-dire celui qui rend les idées de la manière la moins détournée & la plus sensible. Si les anciens ont distingué trois styles, le *simple*, le *sublime*, le *tempéré* ou l'*orné*, ils ne l'ont fait qu'en égard aux différens objets que peut avoir le discours : le style qu'ils appellaient *simple*, est celui qui se borne à des idées simples & communes ; le style *sublime* peint les idées grandes, & le style *orné* les idées riantes & agréables.... *Voyez* CONVENANCE DU STYLE AVEC LE SUJET. PROPRIÉTÉ.

M. d'Alembert parle ensuite de l'harmonie oratoire & de l'affectation du style. Nous nous sommes assez étendus ailleurs sur ces deux objets, pour pouvoir nous dispenser d'en parler encore ici; & nous y renvoyons le lecteur. Voyez AFFECTATION. CADENCE. HARMONIE.

**ÉLOGE**: louange que l'on donne à quelque personne, ou à quelque chose, en considération de son mérite, de son rang ou de ses vertus.

La vérité simple & exacte devrait être la base & l'ame de tous les Eloges: ceux qui sont outrés, & sans vraisemblance, font tort à celui qui les reçoit & à celui qui les donne; car tous les hommes se croient en droit, jusqu'à un certain point d'établir la réputation des autres, ou d'en décider: ils ne peuvent souffrir qu'un Panégyriste s'en rende le maître, & en fasse, pour ainsi dire, une espèce de monopole; la louange les indispose, leur donne lieu de discuter les qualités prétendues de la personne qu'on loue, souvent de les contester & de démentir l'Orateur.

Voyez au mot *Dictionnaire* les réflexions qui ont été faites sur les Eloges qu'on peut donner aux grands hommes dans les Dictionnaires historiques: ces réflexions peuvent être appliquées à quelque Eloge que ce puisse être.

**ELOGES ACADÉMIQUES**, sont ceux qu'on prononce dans les Académies & Sociétés littéraires, à l'honneur des membres qu'elles ont perdus. Il y en a de deux sortes, d'oratoires, & d'historiques. Ceux qu'on

pro: oncé dans l'Académie françoise, sont la premiere espece. Cette Compagnie a imposé à tout nouvel Académicien le devoir de rendre à la mémoire de celui à qui il succede les hommages qui lui sont dûs. Dans ce discours oratoire, on se borne à louer en général lestalens, l'esprit, & même, si on le juge à propos, les qualités du cœur de celui à qui on succede, sans entrer dans aucun détail sur les circonstances de sa vie.

Les Eloges historiques sont en usage dans l'Académie des Sciences & dans celle des Belles-Lettres, &, à leur exemple, dans un grand nombre d'autres; c'est le secrétaire qui en est chargé. Dans ces Eloges, on détaille toute la vie de l'Académicien qui en est l'objet. On doit néanmoins en retrancher les détails bas, puérils, indignes enfin de la majesté d'un Eloge philosophique.

Ces Eloges, étant historiques, sont proprement des Mémoires pour servir à l'histoire des lettres: la verité doit donc en faire le caractere principal. On doit néanmoins l'adoucir, même la taire quelquefois, parce que c'est un Eloge & non une Satyre que l'on doit faire; mais il ne faut jamais la déguiser ou l'altérer.

Dans les Eloges oratoires, sans pourtant s'affranchir des Eloges de devoir, on devroit traiter des sujets de littérature intéressans pour le public. Plusieurs Académiciens, entr'autres, MM. de *Voltaire* & *Buffon*, ont déjà donné cet exemple, qui paroît bien digne d'être suivi.

Nous entrerons dans un plus grand dé-



tail sur les Eloges académiques & littéraires dans l'article *Eloquence académique*, où nous renvoyons le lecteur.

ELOGES FUNEBRES. *Voyez* ORAISONS FUNEBRES. ORATEUR.

ELOGES DES SAINTS. *Voyez* ELOQUENCE DE LA CHAIRE. ORATEUR. PANÉGYRIQUES.

ELOQUENCE : les Anciens l'ont définie le talent de persuader ; mais M. d'Alembert (comme on peut le voir à l'article ELOCUTION) a prouvé que cette définition n'est pas complète, parce que l'Eloquence ne se borne pas à la persuasion. *Etre éloquent*, dit cet illustre Ecrivain, *c'est faire passer avec rapidité, & imprimer avec force dans l'ame des autres le sentiment profond dont on est pénétré.* Cette définition paroît d'autant plus juste, qu'elle s'applique à l'Eloquence même du silence, & à celle du geste.

» L'Eloquence, dit M. de Voltaire, est  
 » née avant les regles de la rhétorique,  
 » comme les langues se sont formées avant la  
 » Grammaire. La nature rend les hommes  
 » éloquens dans les grands intérêts & dans  
 » les grandes passions. Quiconque est vive-  
 » ment ému, voit les choses d'un autre œil  
 » que les autres hommes. Tout est pour lui  
 » objet de comparaison rapide, & de mé-  
 » taphore : sans qu'il y prenne garde il anime  
 » tout, & fait passer dans ceux qui l'écou-  
 » tent, une partie de son enthousiasme.

» La nature fait donc l'Eloquence, con-  
 » tinue le même Auteur ; & si on a dit  
 » que les Poètes naissent & que les Ora-

» teurs se forment , on l'a dit quand l'E-  
 » loquence a été forcée d'étudier les loix ,  
 » le génie des juges & la méthode du  
 » tems. »

*Aristote* est le premier qui ait indiqué les sources de la véritable Eloquence. Il distingue trois genres dans la rhétorique, le *Rhétor.* *délibératif*, le *démonstratif* & le *d'Arist.* *judiciaire*, qui rentrent souvent l'un dans l'autre, & qu'il ne faut pas confondre avec les trois genres d'Eloquence dont nous parlerons cy après. Il traite ensuite des passions & des mœurs que tout Orateur doit connoître. Il examine quelles preuves on doit employer dans les trois genres. Enfin il traite à fond de l'élocution sans laquelle tout languit.

*Cicéron* & *Quintilien*, dans les préceptes qu'ils donnent de l'Eloquence, suivent presque toute la méthode d'*Aristote*, & distinguent trois genres d'Eloquence, le *genre simple*, le *tempéré* & le *sublime*. *Rollin* dans son *Traité des Etudes*; M. l'abbé *Mallet* dans ses *Principes pour la lecture des Orateurs*, M. l'abbé *Batteux* dans ses *Principes de la Littérature* ont suivi cette même division, & ont traité fort au long du genre délibératif, du démonstratif, & du genre judiciaire selon la méthode d'*Aristote*, & des autres trois genres, selon la méthode de *Cicéron* & de *Quintilien*. M. *Batteux* ne parle point de ces derniers.

Nous allons, d'après les idées de ces Auteurs, & d'après nos propres réflexions, donner & expliquer les principes de l'Eloquence, & nous tâcherons de le faire avec

tout l'ordre & toute la précision possible.

Nous commençons d'abord par convenir, avec M. d'*Alembert*, que l'Eloquence n'est pas un art, mais un talent; car l'art s'acquiert par l'étude, & l'Eloquence est un don de la nature; toutes les règles ne rendront jamais un ouvrage ou un discours éloquent. Mais cet illustre Auteur avoue lui-même, que les règles servent à empêcher que les endroits vraiment éloquens, & dictés par la nature, ne soient défigurés & déparés par d'autres: ainsi, quand les règles ne serviroient qu'à cela, elles seroient utiles; & on ne doit pas les négliger. D'ailleurs dans tous les ouvrages d'Eloquence, il y a un ordre à observer; des défauts à éviter; des bienséances à ne pas négliger, &c; & les règles seules peuvent nous en instruire.

Quelque sujet que l'Orateur entreprenne de traiter, il a d'abord à remplir trois fonctions: la première est de trouver les choses qu'il doit dire; la seconde, de les mettre dans un ordre convenable; la troisième, de les exprimer avec décence: *Quid dicat*, dit *Cicéron*, & *quo loco*, & *quomodo*; c'est ce qu'on appelle INVENTION, DISPOSITION, ELOCUTION. Voyez ces mots.

Quelques Auteurs ont cru que sans les agrémens du style, il n'y a point de véritable Eloquence; & *Cicéron* lui-même définit l'Orateur *celui qui parle d'une manière ornée, fleurie & polie par les règles de l'art*. *Quint.*  
C'est du moins le sentiment qu'il prête à *lib. 2.*  
*Crassus* & qu'il lui fait prouver avec plus de prolixité que d'évidence. On conclu-

roit mal de-là-que tout ce qui n'est pas orné, brillant, éloigné du langage ordinaire, n'est point éloquent. Il y a des sujets simples, de leur nature, que les ornemens masqueroient ridiculement. L'ornement n'est donc pas nécessaire à l'Eloquence. On nous accusera, sans doute, de détruire les notions les plus anciennement établies; mais la justesse des notions ne dépend pas de leur antiquité: une erreur accréditée par un long usage n'en est pas moins une erreur. On est toujours recevable à rectifier les fausses idées, même celles des plus grands hommes. Ce n'est pas que l'élocution fleurie ne puisse entrer dans l'Eloquence, mais seulement comme partie accessoire, & non comme partie essentielle; c'est-à-dire qu'elle contribue quelquefois à la perfection de l'Eloquence, mais qu'elle n'y est pas nécessairement attachée. S'il en étoit ainsi, les déclamateurs seroient seuls vraiment éloquens; & *Senèque* l'emporteroit sur *Cicéron*.

Les trois principaux devoirs de l'Orateur, étant d'instruire, de toucher, & de plaire, il en résulte trois genres ou caractères d'Eloquence, dont chacun a un rapport plus marqué aux preuves, aux passions, aux ornemens du discours, mais dont le mélange & le concours forment le bon Orateur.

Si, dans tous les discours, on se borroit à prouver ce qui est en question, la marche de l'Orateur, toujours simple, uniforme, différeroit peu de celle du Philosophe: content de proposer des vérités & de former des

des démonstrations, il s'en tiendrait à la conviction de l'esprit. Mais, comme il doit émouvoir, parler au cœur, persuader, il a besoin, tantôt d'adresse, & tantôt de force. Il a des préventions à dissiper, des obstacles à surmonter, des impressions à faire naître; & conséquemment il doit faire passer dans l'ame des auditeurs, les sentimens dont il est lui-même affecté. Enfin, pour mieux prouver & pour toucher plus vivement, il doit plaire, mais avec réserve, avec discrétion. De ces trois devoirs naissent trois genres ou caracteres d'Eloquence; le genre *simple*, le genre *sublime*, & le genre *tempéré*, qu'il ne faut pas confondre avec trois sortes de style auxquels on donne le même nom.

*Du Genre simple.* Les principaux caracteres du genre simple sont la clarté, l'élégance & la précision; la clarté dans les expressions, l'élégance dans le choix, & l'assortiment qu'on en fait; la précision dans l'usage auquel on les consacre, & qui consiste à ne dire que ce qu'il faut, à écarter ce qui peut être superflu, à s'arrêter où il convient.

Ce genre est particulièrement affecté à la *Narration* & à la *Preuve*. (*Voyez ces deux mots.*) Nous allons exposer en peu de mots le sentiment de *Cicéron* & de *Quintilien* qui ont épuisé cette matière. *Aristote* n'en parle pas, quoiqu'il traite fort au long des trois genres de rhétorique, qui sont très-différens de ce que nous entendons ici par genres ou caracteres d'Eloquence.

*Cic. de  
Orat.  
n. 76,  
77.*

*Cicéron* semble d'abord ne mettre aucune différence entre le Genre simple & l'Atticisme. Ce qui caractérise, selon lui, l'Orateur Attique, est un style simple & sans élévation, conforme aux loix de l'usage, peu différent, en apparence, de la diction commune & populaire, quoique, dans le fond, il en soit plus éloigné qu'on ne pense. Si, d'un côté, ajoute-t-il, ce genre d'écrire ne doit pas avoir une extrême force, il ne doit pas non plus être aride, ni manquer d'embonpoint. Le tour nombreux & périodique & les figures véhémentes ne lui conviennent pas. Il rejette les ornemens affectés; & soit dans la construction des phrases, soit dans la distribution des matières, il se permet certaines négligences qui montrent un homme plus occupé des choses que des paroles.

Mais, à quel point peut-on se permettre ces négligences? Quel est le terme précis auquel on doit s'arrêter? C'est ce que les maîtres de l'art eux-mêmes n'ont pas osé nous fixer, parce qu'ils ont senti, par la pratique & l'expérience, combien il étoit difficile de fixer la juste mesure des choses que l'on sent mieux qu'on ne les exprime. La seule voie que je connoisse, c'est d'étudier leurs ouvrages.

*Ibid.* Il est une sorte de négligence qui plait, continue *Cicéron*, de même qu'il y a des femmes à qui il sied bien de n'être point parées; tel est le genre simple : agréable & touchant sans chercher à le paroître, il dédaigne comme ces beautés modestes, toute parure affectée, la frisure, les perles,

les diamans , le blanc , le rouge , & tout ce qui s'appelle fard & ornement étranger. La propreté seule , jointe aux graces naturelles , lui suffit. Ce n'est pas la nature brute & sauvage qu'il demande , mais la nature sans pompe , sans ornemens affectés , sans dessein formé de plaire : or ce défaut d'art est un art très-délié sur lequel on ne sçauroit donner des principes.

*Quintilien* est plus concis. Tout ce qu'il pense de ce caractère d'Eloquence , qu'il appelle le *genre délié* , c'est qu'il est particulièrement propre à la preuve & à la narration , & qu'indépendamment des ornemens , il est parfait dans sa maniere. Tout cela nous indique sa perfection , mais ne l'explique pas.

Pour nous , nous pensons qu'elle consiste à peindre la nature sans art , à rendre exactement les choses telles qu'elles sont , & à ne point déguiser les objets. Plus une preuve est claire , plus elle est convaincante ; plus un récit est simple , & plus il nous intéresse. La perfection du genre simple vient donc principalement de ce qu'il nous présente les choses sans apprêt & sans fard. Il n'est à l'Eloquence , que ce que le dessein est à la peinture : or le dessein d'un tableau suffit pour nous en montrer distinctement les objets ; & , s'il n'est pas correct , nous appercevons plus aisément en quoi il pêche , que s'il étoit coloré. De même , dans le genre simple du pathétique , ne nous entraînant pas comme malgré nous , les ornemens ne nous faisant point illusion , si quelque chose nous enchante , c'est le vrai , ou

du moins une imitation si parfaite du vrai, que nous n'entrevoyons point l'art. Pour peu qu'il se décelât nous nous récrierions contre la mal-adresse de l'Ecrivain; & sa prétendue simplicité nous paroîtroit une machine très-compiquée, qui ne pourroit que nous refroidir.

De-là on peut conclure que le genre simple est un genre d'Eloquence, qui se borne à persuader & à toucher par des expressions, des peintures & des passions naïves. Il s'exprime par la propriété, la justesse & la clarté des termes pris dans leur sens naturel : il peint par des images plutôt agréables & douces, que fortes & véhémentes; les grands traits, les teintes chargées ne sont point de son ressort. Enfin il remue, il émeut, il intéresse par des sentimens qui ébranlent l'ame, mais sans l'agiter avec violence, ni l'enlever à elle-même; c'est au genre sublime qu'est réservé ce triomphe.

Il seroit difficile de citer un discours entier dans ce genre simple, & peut-être n'y en a-t-il pas; car les Orateurs ont coutume d'entremêler les trois genres, de passer de l'un à l'autre, & de les soutenir l'un par l'autre, selon l'exigence des sujets, afin de varier leur style & d'éviter la monotonie. Il est beaucoup plus ordinaire d'en rencontrer des morceaux d'une juste étendue, & même des ouvrages entiers dans les Poètes. *Phédre* & *La Fontaine* sont entièrement dans le genre simple. On en trouve des morceaux admirables dans *Térence*, dans plusieurs *Epîtres* & *Satyres* d'*Horace*.



Mais c'est sur-tout dans les Lettres de *Cicéron* & dans celles de *Madame de Sévigné* qu'il en faut chercher, parce que le caractère propre & dominant du genre épistolaire doit être la simplicité. Voyez LETTRES.

*Du Genre sublime.* Les Rhéteurs ne sont pas parfaitement d'accord sur la notion du genre sublime. Quelques-uns pensent que ce genre s'acommode non seulement des figures vives & pathétiques, mais encore des amplifications & des Lieux communs. Cette idée est vague & confond le sublime avec le genre tempéré. *Longin* le fait consister dans une manière de penser noble, grande, magnifique. *Despréaux*, dans ses Remarques sur l'Auteur que nous venons de citer, pense que le sublime est une certaine force de discours, propre à élever & à ravir l'ame & , qui provient, ou de la grandeur de la pensée & de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux vif & animé de l'expression. M. de la Mothe le définit, *le vrai & le nouveau réunis dans une grande idée, & exprimés avec élégance & précision.*

Disc.

sur la  
poës. lyr.

M. *Rolin*, qui censure avec raison les deux dernières parties de cette définition, n'en donne point lui-même de plus exacte. M. l'abbé *Batteux* ne parle que du style sublime; il ne le définit même pas. M. *Silvain* dans son Traité du sublime, le définit « un discours d'un tour extraordinaire qui, par les plus nobles images & par les plus grands sentimens dont il fait sentir toute la noblesse par ce tour même d'expres-

Traité

du Subl.  
l. 1, ch. 2.

» sion , élève l'ame au-dessus de ses idées  
 » ordinaires de grandeur , & qui , la portant  
 » tout-à-coup avec admiration à ce qu'il y  
 » a de plus élevé dans la nature , la ravit &  
 » lui donne une haute idée d'elle-même.»

Nous ne nous arrêterons pas à discuter ces différentes opinions ; ce seroit perdre de vue notre objet qui est de distinguer dans les Orateurs le genre sublime d'avec les autres genres d'Eloquence , & en tant qu'il est propre au second devoir de l'Orateur , qui est de toucher.

*Cic. de  
 Orat.  
 n. 97.*

*Cicéron* , qui devoit connoître le sublime encore plus par pratique que par théorie , le décrit de la sorte. « Le genre sublime est  
 » majestueux , abondant , magnifique , &  
 » réunit en soi tout ce que l'art oratoire  
 » a de fort & de plus véhément. C'est cette  
 » espece d'Eloquence qui a enlevé les suf-  
 » frages , qui s'est rendue maîtresse des dé-  
 » libérations publiques , qui a étonné le  
 » monde par le bruit & la rapidité de sa  
 » course ; qui , après avoir excité l'applau-  
 » dissement & l'admiration des hommes ,  
 » les laisse dans le désespoir d'atteindre à  
 » cette haute perfection où elle s'est éle-  
 » vée. En un mot , c'est elle qui règne  
 » souverainement sur les esprits & sur les  
 » cœurs ; qui , tantôt brise tout ce qui ose  
 » lui résister , tantôt s'insinue dans l'ame  
 » des auditeurs par des charmes secrets , &  
 » tantôt y établit de nouvelles opinions ,  
 » ou déracine celles qui paroissent les mieux  
 » affermies ». Il avoit déjà remarqué au commencement du même ouvrage que les Orateurs , qui s'étoient distingués dans le

*Ibid.  
 n. 20.*

genre sublime , avoient joint à l'élevation des pensées & à la noblesse des expressions la véhémence, la variété, l'abondance, la force & une adresse merveilleuse à émouvoir les esprits. Ce genre, tel que *Cicéron* le caractérise, est donc fort différent de celui qu'ont prétendu définir la plupart des Auteurs que nous avons cités, puisqu'il comporte de l'abondance & de l'étendue dans le style, & de la véhémence dans les mouvemens. On trouve en effet dans *Cicéron*, *Demosthene*, *Bosquet*, *Massillon*, des morceaux très-pathétiques & traités avec assez d'étendue, qu'on s'accorde communément à regarder comme sublimes, quoique leur but principal soit d'exciter les passions, & qu'on n'y remarque point cette brièveté qu'exige M. de la Mothe. Tel est, par exemple, ce bel endroit de *Massillon*, tiré du Sermon sur le petit nombre des Elus, qu'on trouvera cy après, & que M. de *Voltaire* regarde comme le plus beau morceau d'Eloquence, qu'on puisse lire chez les nations anciennes & modernes.

*Quintilien* a conçu le genre sublime d'une manière encore plus forte que *Cicéron*. Il le compare à un fleuve impétueux, qui entraîne tout jusqu'aux pierres & aux rochers, rompt ses ponts & ses digues, ne connoît d'autres rives que celles qu'il se fait lui-même, s'enfle & s'irrite de plus en plus dans son cours. A une semblable Eloquence que peuvent opposer les juges ou les auditeurs, qu'une vaine résistance?

Aussi, dans ce genre, continue le même

Auteur, l'Orateur emploie-t-il des couleurs fortes & véhémentes. Tantôt il évoque les morts ; tantôt il personnifie la patrie pour gémir sur les attentats d'un citoyen rebelle. Il élève son discours par la hardiesse des hyperboles. Il apostrophe les dieux : il prête de l'ame & du sentiment aux êtres inanimés. Il excite la colère, la compassion & toutes sortes d'autres mouvemens.

Toutes ces descriptions des effets du genre sublime, (car ce n'est que par là que *Cicéron* & *Quintilien* s'attachent à nous le faire connoître ; ) ces descriptions, dis-je, me feroient conjecturer que le sublime est à la véritable Eloquence, ce que l'enthousiasme est à la bonne poésie. Quand il ne s'agit que de peindre simplement les objets, ou de narrer, le Poète n'a pas besoin de donner carrière à son génie, ni de se livrer à sa veine ; mais est-il question d'échauffer le lecteur & de le transporter ? Il faut alors que le Poète s'anime lui-même, & qu'il cherche tout ce que son art a de plus vif. Ainsi doit en user l'Orateur, proportion gardée, quand, après avoir instruit suffisamment ses auditeurs, il sent qu'il convient de les intéresser fortement à son sujet. Mais aussi, comme l'enthousiasme en poésie a sa place assignée par le bon sens, & fixée par la nature & l'exigence du sujet ; de même dans l'Eloquence, le sublime doit être placé sagement, ne pas régner sans choix du bout d'une pièce à l'autre, ni l'occuper exclusivement au genre simple & au genre tempéré.

Le genre, sublime dans les Orateurs, sera donc facile à reconnoître, 1<sup>o</sup> par la grandeur des idées, 2<sup>o</sup> par la noblesse de l'expression, 3<sup>o</sup> par la véhémence des sentimens, 4<sup>o</sup> par la bienséance avec laquelle il sera employé.

Pour commencer par ce dernier point, tout Orateur qui s'échauffera vivement, lorsqu'il ne faut qu'exposer & qu'instruire, fera bien éloigné du vrai sublime. La grandeur des idées suppose celle des objets, puisqu'elles n'en sont que les images : plus donc les objets seront grands, & plus on aura droit d'attendre du peintre des couleurs nobles & magnifiques. Ce ne sont pas toujours les grands mots qui expriment les plus grandes choses : cette enflure extérieure ne cache souvent que du vuide. Enfin les mouvemens vifs & animés, qui tirent l'ame de son assiette ordinaire, qui l'échauffent ou qui la transportent, sont encore une marque du genre sublime ; le simple & le vrai l'éclairent, le beau lui plaît ; le gracieux l'amuse ; le sublime la ravit hors d'elle-même. Si ces idées sont exactes, le genre d'Eloquence que nous appellerons *sublime*, sera celui où l'Orateur parlera convenablement pour émouvoir les passions, en assortissant la grandeur & la noblesse des expressions à celle des idées & des sentimens.

Qu'on remarque bien que nous parlons ici du genre sublime, tel qu'il se trouve dans les Orateurs, & tel qu'ils doivent l'employer pour émouvoir, & non du sublime en général, dont on rencontre dans les Auteurs

sacrés, & dans les Historiens profanes, des exemples auxquels toutes les parties de notre définition ne seroient point applicables. Quoiqu'il soit frappant dans les uns & dans les autres, il n'y est pas toujours revêtu de cette noblesse d'expression que nous cherchons : ce sont, au contraire, des termes simples, ordinaires, qui peignent sans affectation, & comme sans effort, les choses les plus grandes, & les plus propres à étonner l'esprit humain. Ainsi ces paroles de la Genèse, *Que la lumière soit ; & la lumière fut*, qui nous donnent une idée si magnifique de la grandeur & de la puissance de Dieu, n'ont rien de pompeux ni de recherché. L'idée est grande, merveilleuse ; mais l'expression est simple. Le sublime des idées & des choses n'est donc pas incompatible avec la simplicité des paroles, sur-tout quand il ne s'agit que de peindre ou de narrer. Mais, quand il faut émouvoir, intéresser, ravir, le sublime sçait à propos se revêtir de la pompe ou de l'énergie des expressions. C'est ainsi que M. Racine peint, d'après l'écriture, la ruine subite de l'impie :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre ;

Pareil au cèdre, il cachoit dans les cieux

Son front audacieux :

Il sembloit à son gré gouverner le tonnerre,

Fouloit aux pieds ses ennemis vaincus.

Je n'ai fait que passer, il n'étoit déjà plus.

On peut remarquer en passant que le style sublime, & ce qu'on appelle simplement le sublime, ne sont pas une même chose. Les

cinq premiers vers, qu'on vient de lire, sont du style sublime, sans être sublimes; mais le dernier est sublime, sans être du style sublime.

Dans l'*Athalie* de *Racine*, *Abner* ayant averti le Grand-Prêtre, que, dans la fureur qui transporte cette reine impie, elle peut être sur le point de venir l'attaquer jusques dans le temple; *Joad* répond à ce général, avec des sentimens dignes du chef de la religion :

Celui qui met un frein à la fureur des flots ,  
Sçait aussi des méchans arrêter les complots.  
Soumis, avec respect, à sa volonté sainte ,  
Je crains Dieu, cher *Abner*, & n'ai point d'autre  
crainte.

Ces vers, & les idées qu'ils renferment sont sublimes. Le passage de *Massillon*, que nous allons citer, est d'un pathétique & d'un sublime dont on a peu d'exemples. Il est tiré du fameux Sermon du petit nombre des Elus. Le voici : « Je suppose que ce » soit ici notre dernière heure à tous; que » les cieux vont s'ouvrir sur nos têtes; que » le tems est passé, & que l'éternité com- » mence; que *Jesus-Christ* va paroître pour » nous juger selon nos œuvres, & que nous » sommes tous ici pour attendre de lui » l'arrêt de la vie ou de la mort éternelle: » Je vous le demande; frappé de terreur » comme vous, ne séparant point mon sort » du vôtre, & me mettant dans la même » situation où nous devons tous paroître » un jour devant Dieu notre juge: Si *Jesus-*

» *Christ*, dis-je, paroissoit dès-à-présent  
 » pour faire la terrible séparation des justes  
 » & des pécheurs, croyez-vous que le plus  
 » grand nombre fût sauvé? Croyez-vous  
 » que le nombre des justes fût au moins  
 » égal à celui des pécheurs? Croyez-vous  
 » que s'il faisoit maintenant la discussion des  
 » œuvres du grand nombre qui est dans  
 » cette église, il trouvât seulement dix justes  
 » parmi nous? En trouveroit-il un seul? &c.»

*Cette figure, dit M. de Voltaire, la plus hardie qu'on ait jamais employée, & en même tems la plus à sa place, est un des plus beaux traits d'Eloquence qu'on puisse lire chez les nations anciennes & modernes; & le reste du discours n'est pas indigne de cet endroit saillant. On dit que, lorsque Massillon en fut à ce morceau de son sermon, un transport de saisissement s'empara de tout l'auditoire; & presque tout le monde se leva par un mouvement involontaire. L'Orateur lui-même fut troublé du murmure que son Eloquence excitoit; & ce trouble ne servit qu'à augmenter le pathétique de ce beau passage. On peut citer encore, comme un modele du genre sublime, ces endroits où le même Orateur montre combien l'ambition des rois peut être funeste, & de quelle contagion sont leurs mauvais exemples: « Si un amour outré de la gloire*  
*Petit- Carême.* » les enivre, tout leur souffle la désolation  
 » & la guerre; & alors, que de peuples  
 » sacrifiés à l'idole de leur orgueil! que  
 » de sang répandu qui crie vengeance contre leur tête! que de calamités publiques dont ils sont les seuls auteurs! que



» de voix plaintives s'élevent au ciel contre  
 » des hommes nés pour le malheur des au-  
 » tres hommes ! Leurs larmes pourroient-  
 » elles jamais laver les campagnes teintes  
 » du sang de tant d'innocens ? & leur re-  
 » pentir tout seul peut-il désarmer la colere  
 » du ciel , tandis qu'il laisse encore après  
 » lui tant de troubles & de malheurs sur la  
 » terre ? ....

» Ce n'est pas à leur nation seule que se  
 » borne l'impression & l'effet contagieux  
 » de leurs exemples. Les rois sont en spec-  
 » tacle à tout l'univers : leurs actions pas-  
 » sant de bouche en bouche , de province  
 » en province , de nation en nation , rien  
 » n'est privé dans leur vie ; tout appar-  
 » tient au public : l'étranger , dans les cours  
 » les plus éloignées , a les yeux sur eux com-  
 » me le citoyen ; ils vont se faire des imita-  
 » teurs , jusques dans les lieux où leur puis-  
 » sance leur forme des ennemis : le monde  
 » entier se sent de leurs vertus ou de leurs  
 » vices. Ils sont , si j'ose le dire , citoyens  
 » de l'univers : au milieu de tous les peu-  
 » ples se passent des événemens qui pren-  
 » nent leur source dans leurs exemples. Ils  
 » sont chargés , devant Dieu , de la justice ,  
 » ou des iniquités des nations ; & leurs  
 » vices , ou leurs vertus , ont des bornes en-  
 » core plus étendues que celles de leur  
 » empire. »

Quelles admirables leçons ! de quelles  
 couleurs elles sont revêtues ! & avec quelle  
 dignité elles sont annoncées ! Si pourtant  
 quelqu'un trouvoit que ces exemples sont  
 plutôt dans le genre sublime , parce que

l'élocution est extrêmement châtiée, & que l'antithèse s'y fait sentir, qu'il fasse attention que le sublime demande souvent toute la pompe des expressions; qu'il ne rejette pas plus l'antithèse que les autres figures, pourvu qu'elle roule sur les choses & sur les pensées : or c'est le fond des idées & des choses qui nous paroît ici grand & majestueux.

*Du Genre tempéré.* Le genre tempéré ou fleuri, est celui qui tient le milieu entre le genre simple & le genre sublime : moins véhément & moins rapide que ce dernier, il est plus abondant & plus orné que le premier. Plus occupé à flater l'oreille que les deux autres, à le considérer seul, il seroit peu persuasif; mais, quand il entre en société avec eux, il contribue merveilleusement à la persuasion, parce que son but est de plaire à l'imagination par les figures, les images, le brillant des pensées, & à l'oreille, par l'harmonie du nombre & de la cadence. Dans les deux autres genres, l'art imite de plus près la nature, & prend plus de soin à se cacher : dans celui-ci, il déguise moins sa marche; il étale ses richesses avec une sorte d'ostentation. Nous aurons lieu d'examiner dans un moment si cette ostentation est décente, jusqu'à quel point elle l'est, & si elle entre dans l'idée de la vraie Eloquence.

*Rhet.* *Aristote*, traitant des ornemens de la diction, les réduit à l'Antithèse, la Métaphore & l'Hypotypose. (*Voyez ces mots.*) Mais comme le nombre des figures ne se termine point là, il y a toute apparence que cet Auteur a voulu

simplement indiquer quelques unes des choses qui pouvoient donner de la grace au discours. Nous parlerons des figures, à l'article RHETORIQUE.

*Cicéron*, qui nous a donné des notions si précises des deux autres genres, n'en trace pas une tout-à-fait aussi claire du genre tempéré. Il dit d'abord que ce genre tient le milieu entre le sublime & le simple; qu'il n'a ni l'élévation du premier, ni la finesse du second; que, voisin des deux, sans leur ressembler, il participe de l'un & de l'autre, ou, pour parler plus exactement, qu'il en est également éloigné; que sa diction douce & coulante, se distingue par une heureuse facilité & un caractère toujours égal, ou que, si elle admet quelque élévation, quelques faillies, soit dans les expressions, soit dans les pensées, ces ornemens doivent avoir très-peu de relief. On pourroit, ce me semble, conclure de-là que le genre tempéré n'admet pas indistinctement toute sorte de fleurs ou de figures.

Il en parle ailleurs comme d'une manière d'écrire, qui a un peu plus de force & d'abondance que le genre simple, mais qui n'a pas tant d'élévation que le genre sublime. Plus pleine que le premier, moins magnifique que le second, elle souffre cependant toute sorte d'ornemens; mais la douceur & l'agrément y doivent principalement dominer. La véhémence l'énergie y ont peu de part.

Ces deux jugemens sur le genre tempéré paroissent contradictoires. L'un semble favorable au sentiment qui soutient qu'on ne doit orner le discours qu'avec retenue:

l'autre appuie l'opinion qui veut qu'on l'embellisse sans mesure. Entre ces deux extrémités dont la dernière est sans doute la plus vicieuse, puisqu'elle n'est propre qu'à faire des déclamateurs, le juste milieu est de considérer le genre tempéré comme destiné principalement, mais non pas uniquement, à plaire, puisque l'Orateur ne doit plaire que pour mieux instruire & toucher. La fin de chaque genre d'Eloquence doit être relative à la fin de l'Eloquence en général. L'Eloquence doit être le talent de persuader la vérité, & de rendre les hommes meilleurs, en réprimant les passions, en corrigeant les mœurs, en soutenant les loix, &c. Voilà le devoir de l'Orateur ; & si on le suppose uniquement occupé du soin de plaire, l'amour-propre sera le principe de sa diction, la vanité le terme ; & dès-lors il ne touchera ni ne persuadera.

Mais le dernier sentiment de l'Orateur Romain ne peut-il pas avoir lieu dans les panégyriques, les éloges, les harangues, & les autres discours d'appareil où l'on se propose de briller, & qu'on est en possession de regarder comme éloquens, quoique le genre fleuri y domine. Il ne faut pas comprendre sous le nom de *panégyriques*, pris en ce sens, les discours où l'on célèbre dans la chaire chrétienne, les vertus des saints, ni même les oraisons funébres : ce qu'on y accorde à la pompe du langage, doit toujours avoir pour fin l'instruction & la morale.

Quant aux autres, disons avec M. de Fénelon, « qu'on n'y doit laisser aucune  
» de

» de ces pensées stériles, qui ne concluent *Dial.*  
 » rien pour l'instruction de l'auditeur, parce *sur l'E-*  
 » qu'il faut que tout tende à lui faire aimer *loquence.*  
 » la vertu. » On regarde avec raison le pa-  
 négyrique de *Trajan*, comme un modele  
 du genre fleuri. Cependant l'Auteur, que  
 nous venons de citer, ne balance point à  
 blâmer *Pline* d'avoir donné tant de soin à  
 l'élocution, uniquement pour louer cet em-  
 pereur. « S'il avoit, dit-il, loué *Trajan*, *Ibid.*  
 » pour former d'autres héros semblables à  
 » celui-là, ce seroit une vue digne de l'O-  
 » rateur : *Trajan*, tout grand qu'il est, ne  
 » devroit pas être la fin de son discours.  
 » Quand un panégyriste n'a que cette vue  
 » basse de louer un seul homme, ce n'est  
 » plus que la flatterie qui parle à la vanité. »  
 Voilà donc le genre fleuri, quand il se borne  
 à plaire, relegué parmi les choses frivoles.

Ce que nous pouvons supposer de plus  
 favorable pour les éloges & autres discours  
 de cette espece, c'est qu'on y développe  
 quelque vérité spéculative ou pratique, &  
 que les louanges dont on honore les guer-  
 riers, les sçavans, &c. tendent à exciter ou  
 à entretenir l'émulation : à ces titres, l'élo-  
 cution fleurie est permise, parce qu'elle est  
 employée pour l'intérêt de la vérité, ou pour  
 rendre la vertu aimable. Ce n'est donc pas  
 le style orné que nous attaquons, mais  
 l'abus qu'on en peut faire. Estimable, quand  
 il est bien dirigé, il devient pernicieux à la  
 raison, à l'éloquence, à la vertu même,  
 dès qu'on le détourne de sa véritable fin.

Si nous ne prenions que *Démofthène*  
 pour modele d'Eloquence, nous condam-

nerions presque sans réserve le genre orné. Cet Orateur ne cherche point l'art : il semble même le négliger. Suivons donc un guide moins austère, *Cicéron*, dont le style est plus nourri, plus abondant, plus magnifique. Personne n'a mieux connu l'art & ses finesse : & s'il ne le cache pas toujours avec assez de précaution, au moins le déguise-t-il beaucoup plus adroitement que la plupart des autres Orateurs. Il est orné dans tous ses Plaidoyers ; mais on sent parfaitement que cette Eloquence brillante n'est qu'un moyen subsidiaire, un véhicule pour arriver plus sûrement à la conviction de l'esprit & à l'émotion du cœur. Je n'en veux d'autre preuve que ce Lieu commun, qui tient près d'un tiers de son Discours pour *Marcellus* où il élève la clémence de *César* au-dessus de ses vertus militaires. C'est un modèle parfait d'Eloquence fleurie dont la véritable fin est de louer une vertu sublime, la générosité envers un ennemi vaincu, & d'intéresser le vainqueur par la reconnaissance du sénat. Si *César* eût été naturellement féroce, comme l'avoient été *Marius* & *Sylla*, le discours de *Cicéron* eût pu l'humilier. M. *Rollin* cite ce morceau dont

Traité  
des Etud. il donne une excellente traduction. On y rencontre tout ce qui caractérise le genre fleuri, la noblesse & l'éclat des pensées, la justesse des comparaisons & des parallèles, l'énergie des expressions, la variété des tours & des figures, enfin cette cadence nombreuse & périodique, qui flatte l'oreille par une harmonie beaucoup plus sensible dans le latin que dans la traduction. On peut

dire que personne ne pratiqua mieux que *Cicéron* lui-même les règles qu'il prescrit dans son troisième livre de l'Orateur. Dans les sujets même les plus susceptibles d'ornement, il ne faut pas trop, dit-il, s'abandonner à son génie, ni répandre également les fleurs sur toutes les parties d'un discours, mais les semer avec retenue, comme des traits lumineux, qu'on ne doit point réunir en masse, mais placer de distance en distance pour éclairer & non pour éblouir. Les ombres n'y sont pas moins nécessaires que dans un tableau, dont tous les objets ne doivent point sortir avec le même degré de force & de vivacité.

M. *Fléchier* excelle dans le genre fleuri. Des Auteurs plus accrédités que nous dans la république des Lettres, l'ont même accusé de s'y être trop abandonné. Pouvoit-il résister à la pente de son génie? Ses ouvrages sont connus; écoutons un Orateur plus moderne, plus brillant encore. Il s'agit du choix que *Louis XIV* fit de l'évêque de Fréjus, (M. de *Fleuri*,) pour être précepteur de *Louis XV*. Ce morceau est tiré de l'Oraison funèbre de ce prélat, qui fut depuis cardinal & ministre : « Le moment arrivoit » où ce mérite si modeste devoit se dévoiler aux yeux de l'univers, & par tous » les services qu'un sujet peut rendre à son » roi, se montrer digne de tout ce qu'un » roi peut faire pour son sujet.

» *Louis XIV*, ce monarque, la gloire » de son peuple & de son siècle, la gloire » de la Religion & de l'Etat, plus héros

» dans le déclin des années & de l'adver-  
» sité, que dans le brillant de la jeunesse &  
» de ses victoires, & dont la vertu, éprou-  
» vée par la disgrâce, força enfin la fortune  
» à rougir de son inconstance, lui fit sentir  
» sa foiblesse, lui apprit qu'il ne lui appar-  
» tient ni de donner ni d'ôter la véritable  
» grandeur; *Louis XIV* avoit vu passer  
» comme l'ombre, sa nombreuse postérité.  
» Seul dans ses palais immenses, il semble  
» se survivre à lui-même : ses yeux prêts à  
» se fermer pour toujours, n'apperçoivent,  
» à la place de tant de fleurs moissonnées  
» dans leur printems, qu'une fleur à peine  
» éclosée, foible, chancelante, presque dé-  
» vorée par le souffle qui avoit séché, con-  
» fumé tant de tiges si florissantes. Nouveau  
» *Jonas*, unique reste du sang de *David*,  
» arraché au débris de son auguste Maison,  
» ayant peine à se faire jour à travers les  
» ruines, sous lesquelles il parut enseveli :  
» dans cet enfant se réunissent les mouve-  
» mens de son cœur & les vues de son esprit,  
» les tendresses d'un pere, & les projets  
» d'un roi. O si du moins il pouvoit, par  
» ses leçons & par ses exemples, le former  
» dans le grand art de régner ! Mais le tems  
» s'écoule ; le tombeau s'ouvre devant le  
» monarque ; le tombeau l'attend & le de-  
» mande : il pense donc à se remplacer au-  
» près de son successeur. Or, sur qui tom-  
» bera le choix de ce prince, vieilli dans  
» l'étude & dans la connoissance des hom-  
» mes ; de ce prince dont le choix des  
» *Bossuet* & de *Fénelon* avoit prouvé &



» honoré les lumieres ? Il appelle l'évêque  
 » de Fréjus , & lui remet les destinées de  
 » son sang & de son royaume.

» Ici ne devois-je pas terminer mon dis-  
 » cours ? Le suffrage du pere , & les ver-  
 » tus du fils, *Louis XIV* & *Louis XV*. Avoir  
 » mérité la préférence de ce roi qui fit la  
 » gloire de la France , avoir élevé à la  
 » France ce roi qui en fait le bonheur ?  
 » Entreprendre d'ajouter à cet éloge, ne se-  
 » roit-ce pas l'affoiblir ? En effet, si le plus  
 » noble , le plus heureux effort de l'esprit  
 » humain est de former un autre esprit ,  
 » que fera-ce d'élever un prince né pour le  
 » thrône , &c ? »

Nos Orateurs Chrétiens , qui ont traité  
 le panégyrique avec succès, sont en si grand  
 nombre , que pour les citer , on n'est em-  
 barrassé que du choix. En exaltant les vertus  
 des saints , ils se permettent des Lieux com-  
 muns , ou , pour mieux dire , des idées phi-  
 losophiques , qu'ils rendent avec autant d'é-  
 légance pour le tour , que de justesse pour  
 le fond des choses. Tel est cet endroit de  
*Massillon* sur l'affabilité de *S. Louis*.

» Accessible à tous , il ne disputoit pas  
 » même au dernier de ses sujets le plaisir  
 » de voir son souverain ; leur montrant tou-  
 » jours un visage riant ; tempérant par l'af-  
 » fabilité , la majesté du thrône ; jettant  
 » comme *Moïse*, un voile de douceur & de  
 » tempérament sur l'éclat de sa personne  
 » & de sa dignité , pour rassurer les regards  
 » de ceux qui l'approchoient , & se dé-  
 » pouillant si fort de tout le faste qui envi-  
 » ronne la grandeur , qu'en l'abondant , on

» ne s'appercevoit presque qu'il étoit le  
 » maître, que lorsqu'il accorderoit des graces.  
 » L'affabilité & l'humanité feroient les  
 » vertus naturelles des grands, s'ils se sou-  
 » venoient qu'ils sont les peres de leurs peu-  
 » ples : le dedain & la fierté, loin d'être  
 » les prérogatives de leur rang, en sont  
 » l'abus & l'opprobre; & ils ne méritent  
 » plus d'être les maîtres de leurs sujets, dès  
 » qu'ils oublient qu'ils en sont les peres. Cette  
 » leçon regarde tous ceux que leurs dignités  
 » établissent sur les peuples. Hélas ! souvent  
 » on laisse à l'autorité un front si sévere,  
 » & un abord si difficile, que les affligés  
 » comptent pour leur plus grand malheur  
 » la nécessité d'aborder celui duquel ils  
 » en attendent la délivrance. Cependant  
 » les places, qui nous élevent sur les peu-  
 » ples, ne sont établies que pour eux. Ce  
 » sont les besoins publics qui ont formé les  
 » dignités publiques; & si l'autorité doit  
 » être un joug accablant, elle doit l'être  
 » pour ceux qui l'exercent & qui en sont  
 » revêtus, & non pour ceux qui l'im-  
 » plorent, & qui viennent y chercher un  
 » asyle. »

Les éloges, & les discours prononcés dans  
 les académies, fournissent aussi beaucoup  
 d'exemples de l'élocution fleurie. L'exacti-  
 tude du style, & une élégante simplicité,  
 les caractérisent principalement. Nous au-  
 rons occasion d'en citer des exemples dans  
 l'article ELOQUENCE ACADEMIQUE.

*Des différentes especes d'Eloquence.* La  
 multiplicité des sujets sur lesquels l'Orateur  
 peut exercer ses talens, le nombre & la di-

versité des circonstances où la persuasion a lieu, constituent les différentes especes d'Eloquence. Les hommes chargés des parties du gouvernement & d'en mouvoir les ressorts, dans quelque constitution d'état que ce soit, obligés de délibérer & de parler sur des matieres importantes, ou avec leurs concitoyens, ou avec les étrangers, ont des avis à ouvrir, des sentimens à proposer & à faire prévaloir, des représentations à faire, des dépêches à expédier, des conférences à soutenir, des mesures & des résolutions à prendre, & des obstacles à lever, enfin des mémoires, des conventions, des traités à dresser. L'Eloquence qui s'étend à toutes ces parties, je l'appelle *Eloquence politique*. Je nommerai *Eloquence militaire* celle que je crois nécessaire à tout prince, chef de guerre, officier général ou particulier, chargé de commandement, par conséquent, d'exciter ou de soutenir la valeur des troupes. L'Eloquence qui se borne à la discussion des causes civiles ou criminelles entre les particuliers, à poursuivre le crime, à défendre l'innocence, à démasquer l'injustice & la mauvaise foi, à préserver le foible de l'oppression, à armer les loix en sa faveur, est connue sous le titre d'*Eloquence du barreau*. La Religion a aussi son Eloquence propre, qui consiste à éclairer les hommes, en leur expliquant les dogmes de leur croyance, & à les rendre meilleurs, en leur prêchant l'horreur du vice & l'amour de la vertu : l'*Eloquence de la chaire* est consacrée à remplir ces deux objets. Enfin il est une Eloquence, d'usage

dans les sociétés littéraires, pour les discours qu'on y prononce, ou les mémoires qu'on y lit; & c'est l'*Eloquence académique*. Nous parlerons peu de cette dernière & des deux premières; mais nous nous étendrons un peu plus sur les deux autres espèces d'Eloquence; & toutes nos réflexions se borneront à examiner le caractère & l'usage plus ou moins marqué, qu'elles font des trois genres que nous venons d'expliquer.

**ELOQUENCE POLITIQUE.** Nous n'examinerons pas quelle part l'Eloquence peut avoir dans les Etats despotiques: on sçait que cette sorte de gouvernement introduit ou foment la barbarie; qu'il étouffe le génie, & que les talens risquent trop à s'y produire. Arrêtons-nous donc à ceux qui sont plus policés, plus connus; & jugeons quelle sorte d'Eloquence convient mieux aux républiques & aux monarchies.

Dans tout Etat où les affaires se décident à la pluralité des suffrages, & dans lesquels les résolutions dépendent de la multitude, ou du moins d'un certain nombre de personnes qu'on ne peut raisonnablement supposer toutes animées d'un même esprit, toutes conduites par les mêmes vues, par les mêmes motifs, il n'est pas probable que la simple exposition des objets entraîne tous les particuliers dans un même sentiment. Ce que vous envisagez comme utile à la patrie, un autre, par prévention, par passion, par intérêt, le regarde comme dangereux, au moins comme inutile. Quelque force que puisse avoir la vérité, quand elle est présentée sans fard, il ne suffit cepen-

dant pas, dans des circonstances aussi inévitables, de l'exposer simplement pour faire impression sur les esprits; il faut encore de la véhémence pour surmonter les obstacles, de la dextérité pour dissiper les préventions; des marches sourdes, mais infailibles, pour terrasser des adversaires redoutables; un art d'émouvoir & de gagner la multitude; une force de persuasion toute singulière, pour déterminer les suffrages des principaux membres de l'Etat, qui donnent, pour ainsi dire, le mouvement à tous les autres, & qui influent le plus puissamment sur les résolutions publiques. Dans ces occasions, le genre simple sert à instruire l'assemblée; le genre tempéré peut être d'usage pour préparer les esprits; mais tout le succès dépend du genre sublime. Il faut être vif, impétueux dans les discours qu'on prononce, quoiqu'il suffise, pour l'ordinaire, d'être fort & convaincant dans les mémoires que l'on propose par écrit, pour le bien public.

Il ne nous conviendrait pas de vouloir pénétrer dans le cabinet des princes, & de dévoiler les mystères qui se passent dans l'intérieur de leur conseil, pour tracer les caractères de l'Eloquence politique dans les Etats monarchiques. Nous conjecturons seulement que, dans les délibérations sur les matières d'Etat, les ministres admis dans ces conseils s'attachent à faire des rapports exacts, à proposer nettement leur avis, à l'appuyer de raisons solides; que le respect dû au prince, les égards qu'ils se doivent à eux-mêmes & à leurs pareils, répandent sur tous leurs discours ce ton de bienfaisance que

nous regardons comme l'ame de la véritable Eloquence. Mais ce que nous avons dit des républiques s'applique, dans les Eats monarchiques, aux assemblées des nobles, du clergé, des commerçans; aux assemblées des parlemens, où il s'agit du bien public; aux assemblées des Etats de certaines provinces, &c.

**ELOQUENCE MILITAIRE.** Cette Eloquence se réduit à parler de vive voix, en certaines circonstances, pour encourager les troupes au combat. L'usage de haranguer les soldats avant une action, n'est plus si commun parmi nous, qu'il l'étoit dans l'antiquité. La Fable, & l'Histoire sacrée & profane déposent en faveur de cette coutume qu'avoient les généraux, chez presque tous les peuples, d'exciter le courage de leurs soldats par des discours vifs & convenables aux conjonctures. Ces sortes de harangues doivent être courtes, prononcées avec beaucoup de feu & d'action. *M. de Sully* raconte qu'à la surprise de Cahors, après cinq jours & cinq nuits de combats continuels, sur le bruit de l'arrivée d'un secours attendu par les habitans, les principaux officiers de *Henri IV*, qui en faisoit le siège, épuisés de fatigues, & couverts de blessures, ayant conseillé à ce prince de faire retraite, il se tourna vers eux avec un air plein d'assurance, & se contenta de leur répondre :  
 » Il est dit là-haut ce qui doit être fait de  
 » moi en cette occasion. Souvenez-vous  
 » que ma retraite hors de cette ville, sans  
 » l'avoir assurée au parti, sera la retraite de  
 » ma vie hors de ce corps. Il y va trop de mon

» honneur d'en user autrement. Ainsi, qu'on  
» ne me parle plus que de combattre , de  
» vaincre ou de mourir. » Ces paroles en-  
couragerent les officiers & les soldats ; les  
attaques recommencerent , & la ville fut  
emportée.

Le discours que ce grand roi tint à son es-  
cadron, à la bataille d'Ivry, est cité par-tout,  
& connu de tout le monde ; mais il est du  
nombre de ceux qu'on relit toujours avec  
admiration : « Mes compagnons (a), dit-  
» il aux seigneurs & aux soldats qui for-  
» moient ce corps , si vous courez aujour-  
» d'hui ma fortune, je cours aussi la vôtre.  
» Je veux vaincre ou mourir avec vous.  
» Gardez-bien vos rangs, je vous prie : si  
» la chaleur du combat vous les fait quitter,  
» pensez aussi-tôt au ralliment , c'est le gain  
» de la bataille..... & si vous perdez vos  
» enseignes, Cornettes & Guidons, ne per-  
» dez point de vue mon panache blanc,  
» vous le trouverez toujours au chemin de  
» l'honneur & de la victoire. »

C'est ici le lieu de demander si l'Elo-  
quence est permise aux historiens ? M. de  
*Voltaire* répond que celle qui leur est pro-  
pre, consiste dans l'art de préparer les évé-  
nemens , dans leur exposition toujours nette  
& élégante , tantôt vive & pressée , tantôt  
étendue & fleurie ; dans la peinture vraie ,  
& forte des mœurs générales & des prin-  
cipaux personnages ; dans les réflexions in-

---

(a) Vie de *Henri IV*, par *Pérefixe*, seconde partie.

corporées naturellement au récit , & qui n'y paroissent point ajoûtées. L'Eloquence de *Démofthène* ne convient pas à *Thucydide* : une harangue directe, qu'on met dans la bouche d'un héros qui ne la prononça jamais , n'est guère qu'un beau défaut.

ELOQUENCE DU BARREAU. Quoique cette Eloquence embrasse parmi nous un grand nombre d'objets , elle est néanmoins beaucoup plus restreinte que parmi les anciens. Les causes civiles sont à-peu-près les mêmes ; mais les causes criminelles se traitent tout différemment dans nos tribunaux. L'ordre de la procédure ressemble peu à celui qu'on observoit dans les jugemens des Grecs & des Romains : quand les crimes sont d'une certaine nature, ou de la compétence d'un tribunal , plutôt que d'un autre , on n'accorde point de défenseur à l'accusé ; les preuves, qui résultent des informations , déposent contre lui ; c'est à lui seul à y répondre par d'autres preuves & d'autres faits. Enfin la différence du gouvernement politique rend inconnues , dans une monarchie , des accusations qu'on poursuivoit comme des crimes dans les anciennes républiques.

Cependant , pour donner une notion générale de l'Eloquence du barreau , je pense qu'il faut la considérer comme le talent de persuader , dans toutes les questions de fait ou de droit , qui peuvent , ou doivent être discutées & décidées devant les tribunaux de la justice. Elle s'étendra , par conséquent , à toutes les causes publiques ou particulières.



res, civiles ou criminelles, séculières ou ecclésiastiques, débattues de vive voix dans la plaidoirie, ou par écrit.

Le but de l'Orateur, dans toutes ces circonstances, est d'établir ou d'infirmer la certitude d'un droit, de prouver ou de combattre la vérité d'un fait, & d'employer à cette fin, les moyens qui naissent du fond même de sa cause, ou qu'il peut tirer d'ailleurs. C'est la vérité, mais incertaine, mais obscurcie, que l'avocat se propose de mettre dans son jour; & il faut rendre à ceux qui professent cette noble fonction, la justice de penser qu'ils ne se chargeroient pas de la défense d'une cause manifestement injuste.

L'Eloquence du barreau, chez les anciens, étoit comme l'école de la politique, & le degré pour s'élever aux premières dignités de l'Etat. La jeune noblesse, & tous ceux qui avoient quelque ambition, essayoient leur talent par cet exercice, pour arriver aux premiers postes du gouvernement. La nature des affaires litigieuses, la manière de procéder, la forme des jugemens, le fond de la jurisprudence, mettent tant de distance, à cet égard, entre les anciens & nous, que je ne sçais s'il y a une extrême justesse à nous proposer, ainsi qu'a fait M. *Rollin*, *Démotène*, comme un modèle de l'Eloquence du barreau. La harangue pour *Ctésiphon*, qui, ce semble, est la seule qui approche de ce genre, appartient beaucoup plus à l'Eloquence politique. L'Orateur & son antagoniste ne la regardent point comme une simple contestation de particulier

à particulier; mais ils en font l'un & l'autre une affaire d'Etat. D'ailleurs, je doute que le ton de *Démofthène* & d'*Eschine* fût aujourd'hui goûté de nos magistrats. *Cicéron* est sans doute un meilleur modele, puisqu'un assez grand nombre de ses discours est dans le genre judiciaire; mais, quelque admirables qu'ils soient, à bien des égards, ses longues digressions, ses froides plaisanteries, & quelquefois même ses figures les plus véhémentes ne figureroient pas dans une cause, & ne feroient pas applaudies dans nos parlemens. La marche & la méthode des anciens sont trop éloignées de nos mœurs: c'est un certain air généralement répandu dans leurs écrits, & sur-tout dans ceux de *Cicéron*, auquel il faut s'attacher; & cet air est de tous les siècles. Rien n'est meilleur que d'étudier avec quel art ils commencent un discours pour préparer les esprits, avec quelle adresse ils établissent les faits; quelle force & quelle gradation ils mettent dans leurs preuves; quelle vivacité dans la réplique; quels ressorts ils remuent pour intéresser les auditeurs ou les juges; quelle attention particuliere *Cicéron* sur-tout donne à l'élocution & à l'harmonie. Voilà, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, la fleur de goût qu'il faut recueillir de la lecture des anciens.

L'Eloquence du barreau se réduit, parmi nous, aux plaidoyers, aux mémoires imprimés, aux consultations, & aux rapports de procès. Cette dernière espece de travail regarde personnellement les magistrats ou membres des compagnies auxquels les procès

sont distribués pour être rapportés devant tout le corps ; les autres regardent uniquement les avocats. Chacune de ces espèces n'admet pas indifféremment tous les genres d'Eloquence ; & d'ailleurs la différence des matieres demande des couleurs & des nuances différentes.

Les plaidoyers sont , ou en demandant ou en défendant. Dans la demande , après un court exorde , il s'agit d'établir la question de droit , si l'affaire est de cette nature , ou de constater le fait , si c'est sur un fait que roule la contestation , ou que la décision du procès dépende d'un fait. Suit la division des moyens , s'il y en a plusieurs ; leur exposition , & enfin les conclusions auxquelles s'en tient le demandeur. Dans la défense , même méthode de procéder , mais dans un sens contraire. On conteste le droit ; on nie ou l'on infirme le fait ; on allègue des moyens pour l'avantage de sa cause , & l'on conclut contradictoirement aux prétentions de la partie adverse.

Il est inutile d'observer que , dans l'un & l'autre cas , il faut tirer ses preuves du fond même du sujet ; ne point s'écarter de l'état de la question ; ne rien dire d'étranger à sa cause ; ne point se permettre la plaisanterie & la satire , ce qui n'arrive que trop souvent ; mais sur-tout d'éviter les personnalités entre avocats , ce qui est très-ordinaire dans plusieurs parlemens , & sur-tout dans celui de Toulouse : on peut réfuter le plaidoyer de sa partie , sans attaquer personnellement celui qui en est l'auteur , &c.

Mais quel genre d'Eloquence doit do-

miner dans les plaidoyers? celui qu'exigera la bienféance, c'est-à-dire qu'il est des matieres qui par elles-mêmes ne demanderont que de la netteté, de l'ordre & de la simplicité; d'autres, grandes, intéressantes, exigeront de la véhémence & des mouvemens; mais pour lors rien d'orné, ni de fleuri: d'autres enfin comporteront ces mêmes fleurs & ces graces qui seroient déplacées ailleurs. Enfin la même cause sera quelquefois susceptible de simplicité, d'ornemens & de passions, parce qu'il y faudra instruire, toucher & plaire.

La replique, qui est comme une suite de plaidoirie, demande aussi beaucoup de justesse dans les raisonnemens; du feu dans les réponses, & quelquefois de l'élégance & de l'enjouement. On peut donc conclure que le plaidoyer admet tous les genres d'Eloquence, mais que l'art consiste à les placer avec décence: *Caput artis decere*. L'Orateur qui demeurera froid, & qui glacera son auditeur, dans une cause qu'il pouvoit & devoit rendre touchante, le connoît aussi peu, cet art, que celui qui veut être pathétique dans une affaire de pure discussion. C'est aussi l'ignorer également que d'entasser de vaines phrases avant que d'en venir au fait, ou d'y venir brusquement sans préparer l'esprit des juges & des auditeurs.

On ne pardonne les négligences & les choses peu exactes, que dans les plaidoyers des grands avocats, qui ne sont point écrits, & qu'ils ont seulement médités fortement sur le plan du discours qu'ils ont formé dans leur cabinet, & qu'ils remplissent aisément,  
tant

tant parce qu'ils sont pleins de leur sujet, que par la grande habitude qu'ils ont de parler sur le champ. C'est ainsi que plaide, au parlement de Paris, M. *Gervais*, dont la facilité & l'Eloquence sont l'étonnement & l'admiration des auditeurs, qui accourent de toutes parts pour l'entendre.

Nous mettons au nombre des plaidoyers, les discours des avocats généraux ou des gens du roi, lorsqu'ils donnent leurs conclusions, leur but étant de recueillir les raisons de l'une & l'autre partie, de les comparer, de les balancer, & de se déterminer en faveur des plus convaincantes. Il semble que dans l'examen & la comparaison des moyens, ils doivent garder une exacte impartialité, ne se permette aucune passion, ne se proposer d'en exciter aucune, à moins qu'il ne s'agisse d'une injustice criante, ou d'un crime atroce; hors de-là, leur ministère leur interdit l'art d'incliner les juges, par des motifs étrangers à la cause. Ils doivent également bannir de leurs discours tout ornement qui ne tendroit qu'à plaire. Une méthode lumineuse, une simplicité noble, sont ce qui convient à cette espèce d'Eloquence.

Pour justifier ces réflexions, il suffit d'ouvrir les plaidoyers de MM. *Patru* & *Le Maître*, pour y trouver des modèles de l'Eloquence du barreau, quand elle a commencé à se perfectionner parmi nous, & à se purger de cet attirail d'érudition que *Racine* critique si agréablement dans sa comédie des *Plaideurs*. Nous ne dissimulerons pas cependant que ces ouvrages commencent

à vieillir pour l'expression , & qu'à cet égard les plaidoyers de MM. *Errard*, *Gillet*, *Normant*, *Cochin*, &c. sont préférables. On peut regarder aussi comme des modèles en ce genre les deux plaidoyers que nous avons de l'avocat *Barbier d'Aucour*.

Les Consultations manuscrites , & les Mémoires imprimés , sont comme les fondemens des plaidoyers. Ces ouvrages sont aux discours qui doivent être prononcés à l'audience , ce que , dans l'architecture , les masses sont à un bâtiment , ou ce qu'en peinture , est le dessein à un tableau. Les consultations contiennent en raccourci , & comme en germe , les principaux moyens qui seront développés dans une cause ; & , par conséquent , elles ne sçauroient être rédigées d'une manière trop claire , trop précise , trop dégagée de toute équivoque & de toute ambiguïté. C'est donc au genre simple qu'il faut rapporter cette partie de l'Eloquence du barreau.

Les Mémoires qu'on a coutume de distribuer pour instruire les juges & pour intéresser le public , sur-tout dans les affaires importantes & les causes célèbres , tiennent , en quelque sorte , le milieu entre les consultations & les plaidoyers. Les moyens y sont proposés avec plus d'étendue que dans une consultation , un peu moins développés que dans le plaidoyer : cependant un Mémoire demande peut-être encore plus d'art qu'un plaidoyer , parce que , n'étant pas soutenu de l'Eloquence extérieure de l'avocat , & destiné lui-même à soutenir une lecture faite de sang froid , il

veut être plus limé, plus insinuant qu'un discours fait pour être prononcé de vive voix, dont l'auditeur apperçoit moins l'artifice, que celui d'une pièce sur laquelle il a tout le tems de réfléchir. Là, les négligences sont tolérées; on les attribue à la véhémence de l'action. Ici, tout doit être exact, mesuré, châtié, jusqu'au style dont le mérite a plus d'empire qu'on ne pense sur le commun des lecteurs. Il paroît donc évident qu'un Mémoire sur une matiere intéressante doit réunir les trois genres d'Eloquence, le simple pour instruire & pour prouver avec solidité, le sublime pour émouvoir, le tempéré pour arriver plus aisément à la persuasion, en revêtant les deux premiers moyens d'ornemens convenables au sujet. Plus ils paroîtront en sortir naturellement, moins ils seront affectés, plus ils séduiront le lecteur & l'ameneront au but que l'Orateur se propose. Les Mémoires de M. *Elie de Beaumont* & de M. *Loiseau de Mauléon* pour la malheureuse famille des *Calas*; celui de M. *Servan*, avocat général du parlement de Grenoble, en faveur d'une femme Protestante dont le mari s'étoit rendu Catholique, dans l'intention de faire rompre son mariage, & d'épouser une maîtresse; ces Mémoires, dis-je, peuvent servir de modèles. Les trois genres d'Eloquence y sont employés avec tout l'art possible, & toujours à propos.

La forme des Mémoires varie suivant la nature des affaires. Il en est où sans exorde, l'avocat entre d'abord dans le récit des faits, ou dans l'exposition des droits qui sont

la matiere de la contestation. Il en est d'autres où l'exorde est nécessaire. Quand les objets sont simples, une seule proposition suffit pour mettre les moyens en évidence; lorsqu'au contraire ils sont multipliés ou compliqués, on partage le Mémoire en autant de parties, chapitres ou propositions qu'il est nécessaire, pour présenter & suivre chacun de ces objets distinctement & avec méthode. Enfin on termine l'ouvrage par une espece de récapitulation ou de péroraison relative au sujet.

Les trois genres entrent encore dans les discours que prononcent quelquefois les avocats généraux, à la rentrée des parlemens. Ces discours devroient toujours rouler sur des objets utiles, comme sur certains abus de la procédure, sur les devoirs des magistrats, &c. On ne craint pas de proposer pour un modèle en ce genre le *Discours* de M. Servan, sur l'*Administration de la Justice criminelle*; ouvrage où le desir d'être utile, où l'amour des hommes se fait sentir à chaque page. On emploie aussi avec beaucoup de succès les trois genres d'Eloquence dans les requisitoires. Nous en avons d'excellens: tels sont, pour la plûpart, ceux qui ont été faits à l'occasion des Jésuites. Celui de M. de la Chalotais mérite d'être distingué des autres. On y desireroit seulement moins d'emportement contre le corps qu'il a d'ailleurs si bien attaqué. L'amour du bien public doit seul se faire sentir dans ces sortes d'ouvrages.

Le rapport & l'examen des procès par écrit est d'usage dans toutes les compagnies.



La maniere de rapporter n'est pas la même dans toutes les juridictions ; mais le style , qu'on y emploie , doit être par-tout le même & joindre quelques agrémens à une extrême clarté. Le rapporteur est un juge chargé d'instruire d'une affaire les autres juges ses confreres , qui doivent en décider avec lui ; ce qu'il ne peut faire qu'en leur exposant avec autant de méthode que de solidité l'origine , les suites , le fond , les circonstances , les moyens pour & contre de la cause , l'ordre & les incidens de la procédure , &c. On sent quelle précision , quel arrangement , quelle netteté demande une pareille exposition. Les agrémens qu'on y peut répandre , mais avec réserve , doivent naître de la matiere même , & être semés légèrement , pour prévenir ou diminuer le dégoût & l'ennui presque inséparables de l'examen des matieres sèches ou épineuses. Le genre tempéré pourra donc avoir quelque lieu dans cette partie de l'Eloquence du barreau ; mais la principale place sera toujours assignée au genre simple. Le genre sublime ou véhément doit en être entièrement exclus , parce que le rapporteur parle comme juge , & non comme avocat ; & comme , en cette qualité , il doit s'interdire à lui-même toute passion , il ne lui est pas permis non plus d'exciter aucun mouvement dans ceux devant qui il parle. Ce qui seroit supportable à cet égard dans un Mémoire , deviendrait suspect dans un rapport : l'un peut ébranler les esprits , l'autre est uniquement destiné à les éclairer.

ELOQUENCE DE LA CHAIRE. Cette es-

pece d'Eloquence, consacrée à la Religion ; se propose d'instruire les hommes des vérités que Dieu a révélées à son Eglise. Elle embrasse le dogme & la morale, c'est-à-dire, les mystères, & autres vérités spéculatives, dont la connoissance est nécessaire au salut, les vertus chrétiennes, & toutes les vérités de pratique, qui tendent à la sanctification de l'homme ; &, par une conséquence nécessaire, elle s'attache à combattre les erreurs opposées à ces vérités, & à déraciner les vices contraires à ces vertus. Ses deux principaux devoirs sont donc d'éclairer l'esprit, & de triompher des résistances du cœur.

L'étude des Livres saints & celles des PP. doivent être l'étude capitale d'un Orateur chrétien. C'est dans ces sources qu'il puîsera les principes du dogme & de la morale, les autorités propres à appuyer ses raisonnemens, & l'unique fond des vérités qu'il entreprend d'expliquer & de développer. La Théologie & l'Histoire ecclésiastique ne lui doivent pas être moins familières, soit pour distinguer exactement ce qui est de foi d'avec ce qui n'est que d'opinion, soit pour établir la Religion par des faits ; méthode que Dieu lui-même nous a tracée dans les Ecritures. A ces connoissances qui, pour le dire en passant, ne sont point d'un prédicateur un homme aussi superficiel que l'imaginent certains esprits, ajoûtons les secours qu'il peut tirer de l'Eloquence humaine, non pour s'attirer une vaine réputation indigne de son ministère, mais pour ne pas rendre

ce même ministère méprisable aux hommes, par une négligence qu'on regarde fausement comme une perfection.

C'est en effet une erreur démontrée par le raisonnement & par l'expérience, que la parole de Dieu doit être annoncée sans art & sans ornement. On croit avoir foudroyé l'Eloquence, quand on n'exige d'un prédicateur, que la simplicité apostolique; & quand on allègue ce mot de *S. Paul*, que *la prédication ne doit point être fondée sur les discours persuasifs de la sagesse humaine*. L'apôtre a voulu dire seulement que la conversion des peuples & l'établissement de l'Eglise n'étoient point dûs aux raisonnemens & aux discours persuasifs des hommes, mais à la vertu de la croix; & que les apôtres ne faisoient pas dépendre l'efficacité de la parole, des graces du langage auxquelles s'attachoient les Orateurs payens. Mais si l'Eloquence consiste principalement à convaincre & à toucher, *S. Paul* lui-même n'a-t-il pas été très-éloquent? Ses raisonnemens dans ses Epîtres aux Romains & aux Hébreux, ne sont-ils pas ferrés, subtils & profonds? Ses discours devant *Félix*, & en présence de l'Aréopage, ne sont-ils pas forts & véhémens? Et quelle idée les Lycaoniens n'eurent-ils pas de son Eloquence, lorsqu'ils le prirent pour un autre *Mercur*e qu'ils regardoient comme le Dieu de l'Eloquence.

Quelques Auteurs modernes ont pensé que l'étude de la rhétorique, & la lecture des anciens Orateurs profanes, n'étoient d'aucune utilité pour l'Eloquence de la

chaire, parce que c'étoit un genre nouveau, inconnu aux Anciens, qui ne s'étoient appliqués à former des Orateurs que pour la tribune & le barreau. Mais il semble que ces Auteurs ont confondu le fond de l'Eloquence avec la forme qu'on peut lui donner. Il est évident qu'on n'ira point chercher des modèles de sermons dans *Cicéron*, ni dans *Démofthène*; mais on y trouvera sûrement de l'ordre, de la véhémence, des agrémens qui contribuent à la persuasion. Ce sont des couleurs applicables à toutes sortes d'objets : il ne s'agit que de les employer habilement. La nécessité d'instruire, de toucher & de plaire, est indispensable à l'Orateur chrétien, comme à l'Orateur profane. La persuasion est également le but de l'un & de l'autre; les moyens leur sont communs : toute la différence n'est que dans les sujets; l'art de les traiter est, dans le fond, à-peu-près le même.

En supposant ce principe dont le développement seroit inutile, nous ne craindrons pas de définir l'Eloquence de la chaire, comme *Cicéron* a quelque part défini l'Eloquence en général : *Hoc est proprium Oratoris, oratio gravis & ornata, & hominum sensibus accommodata*. Ainsi par application, l'Eloquence de la chaire sera le talent de persuader, en parlant des matieres de la Religion, d'une maniere grave, ornée, proportionnée à l'intelligence & aux dispositions des auditeurs. Dès qu'elle sera grave, elle aura toute la bienséance & la majesté convenable à l'im-

*De Orat.*  
*liv. 1.*

portance des sujets qu'elle traite. Proportionnée à l'intelligence des auditeurs, elle ne laissera rien à desirer pour leur instruction, & ne craindra pas de s'avilir en descendant jusqu'à eux. Ornée, mais avec la retenue qui convient à la Religion, elle invitera les auditeurs, par l'attrait d'un plaisir innocent à mieux goûter la vérité. Enfin, si elle sçait tirer parti de leurs dispositions, les remuer à propos pour leur faire pratiquer le bien, & fuir le mal, n'aura-t-elle pas rempli son principal objet qui est d'incliner ou de vaincre la volonté. *S. Augustin* n'en avoit point d'autre idée, quand appliquant à l'Eloquence chrétienne ce que *Cicéron* avoit dit de l'Orateur, il ajoute que la prédication a trois fins, *que la vérité soit connue, qu'elle soit écoutée avec plaisir, & qu'elle touche les cœurs.*

*De Doctr.  
Christ.  
l. 4.*

Quoique ce soit-là, en général, les trois principaux devoirs de l'Orateur chrétien, ainsi que de l'Orateur profane, & que, pour arriver à son but, l'un doive comme l'autre connoître & employer les trois genres d'Eloquence; toutes les matieres qui sont du ressort de la chaire, ne sont cependant pas également susceptibles de tous ces genres. Tous les sujets ne doivent pas être traités du même ton. Les vérités spéculatives se contentent d'une exposition simple & de raisonnemens solides. Les vérités pratiques demandent plus de véhémence & de feu. Les exemples qu'on propose à imiter veulent des couleurs attrayantes. Ce qu'on annonce à des auditeurs ignorans ou grossiers, exige des détails plus approfondis.

dis, & moins de suppositions que ce qu'on prononce devant un auditoire éclairé. Enfin il est des pièces d'Eloquence destinées, en certaines occasions, à annoncer des événemens intéressans, & à exciter, à leur occasion, la piété des peuples. C'est à quelque-une de ces différentes classes qu'on peut rapporter les homélies ou prônes, les sermons de mystères & de morale, les panegyriques & oraisons funébres, les conférences, & les mandemens des évêques. La théorie, que nous nous proposons d'établir, ne sera que d'après les exemples & la pratique des plus grands Orateurs.

» Les sermons de *S. Augustin*, dit M.  
 » de *Fleury*, dans son livre des *Mœurs des*  
 » *Chrétiens*, sont les plus simples de ses  
 » ouvrages, parce qu'il prêchoit dans une  
 » petite ville à des mariniers, des labou-  
 » reurs, des marchands. Au contraire, saint  
 » *Cyprien*, *S. Ambroise*, *S. Léon*, qui  
 » prêchoient dans de grandes villes, par-  
 » lent avec beaucoup plus de pompe &  
 » avec plus d'ornement; mais leurs styles  
 » sont différens, suivant le génie particulier  
 » & le goût de leur siècle..... Les ouvra-  
 » ges des peres Grecs sont la plûpart soli-  
 » des & agréables. *S. Grégoire de Nazianze*  
 » est sublime, & son style travaillé. Saint  
 » *Chrysostome* me paroît le modèle achevé  
 » d'un prédicateur, &c. »

Ce portrait de l'Eloquence des peres, justifie sensiblement ce que nous avons avancé que l'Eloquence de la chaire doit être grave, ornée en certaines occasions, & toujours proportionnée soit à l'intelligence, soit aux

besoins spirituels des auditeurs. Mais, en général, le caractère des Homélies est la simplicité; & , s'il s'y rencontre quelques pointes & quelques pensées affectées, elles sont bien rachetées par la solidité qui régné d'ailleurs dans ces ouvrages. Ce qu'en dit M. de Fénelon est bien propre à régler l'estime que nous en devons faire. « Certaines  
 „ personnes éclairées, dit-il dans sa *Lettre*  
 „ sur l'Eloquence, ne rendent pas aux peres  
 „ une exacte justice. On en juge par quel-  
 „ que métaphore dure de *Tertullien*, par  
 „ quelque période enflée de *S. Cyprien*,  
 „ par quelque endroit obscur de *S. Am-*  
 „ *broise*, par quelque antithèse subtile &  
 „ rimée de *S. Augustin*, par quelque jeu  
 „ de mots de *S. Pierre Chrysologue*; mais  
 „ il faut avoir égard au goût dépravé des  
 „ tems où les peres ont vécu.... On par-  
 „ donne à *Montagne* des expressions gas-  
 „ connes, & à *Marot* un vieux langage;  
 „ pourquoi ne veut-on pas passer aux peres  
 „ l'enflure de leur tems, avec laquelle on  
 „ trouveroit des vérités précieuses, & ex-  
 „ primées par les traits les plus forts? »

Aux Homélies des peres ont succédé les instructions, ou prônes des pasteurs chargés d'enseigner les peuples. Ces sortes de discours demandent un style extrêmement clair pour instruire, & cependant fort & nerveux pour toucher. On peut même donner quelque chose à l'agrément, dans les villes où l'auditoire est plus éclairé, ou plus poli que dans les campagnes; mais ici l'on doit tout sacrifier à la clarté, & parler si intelligiblement, qu'on ne puisse pas ne point

être entendu des payfans. Ce seroit manquer grossièrement aux bienféances, que de parler contre des vices auxquels les auditeurs ne peuvent être sujets : cela arrive néanmoins fort souvent. On débite, dans les villages & les bourgs, les mêmes instructions qu'on avoit composées pour la ville. Quel fruit peuvent-elles produire dans le cœur des auditeurs? .....

La force & la véhémence ne sont pas moins nécessaires dans les prênes faits pour les gens de la campagne. Plus ils sont grossiers & rustiques, plus on a besoin de raisons solides, mais à leur portée, pour les convaincre, & des mouvemens forts pour les émouvoir. On grave plus aisément sur une pierre tendre & polie, que sur un caillou brut & compact.

Nous avons des Homélies imprimées de l'abbé de *Mont-Morel*, & de *M. Lambert*, des Prônes de *MM. Joly*, & de *la Chétardie*, où les Epîtres & Evangiles sont expliqués avec une méthode & des divisions, suivant l'usage moderne. L'Année chrétienne de *M. le Tourneux*, & les Instructions de *M. Nicole* sur les Epîtres & Evangiles, sont plus dans le goût des anciens. Ces ouvrages sont entre les mains de tout le monde, & leur mérite est décidé depuis long-tems; c'est pourquoi nous y renvoyons le lecteur. Il suffit de lui rappeler que le but des Homélies & des Prônes étant d'instruire & de toucher, on doit les rapporter au genre simple & au genre véhément, mais beaucoup moins à ce dernier qu'à l'autre.

Les Sermons de mysteres & de morale



font des discours méthodiques sur les vérités qu'on doit croire ou pratiquer. La route qu'ont tenue sur l'une & l'autre matière, le P. *Bourdaloue* & M. *Maffillon*, n'est peut-être pas l'unique qu'on puisse suivre ; mais jusqu'à présent c'est la plus sûre, & la plus digne de la Religion. Ce que j'en vais dire est d'après les éditeurs de ces deux Orateurs célèbres, & la connoissance que je puis avoir de leurs écrits. Je respecte trop le lecteur pour lui donner comme règle ce qui ne pourroit être pris que sur le pied d'un éloge.

» Avant le P. *Bourdaloue*, les prédicateurs, dit le P. *Bretonneau*, (dans la Préface des *Myſteres* du P. *Bourd.*) traitoient les myſteres de la Religion d'une manière abstraite & sèche ; & si quelques-uns les tournoient à la pratique, à la morale, ce n'étoit qu'en peu de mots, & assez superficiellement. Ils expliquoient le fond de chaque myſtere : ils en établissoient la vérité ; ils en montroient les convenances par de longues citations de l'Ecriture, des Peres, & quelquefois des Auteurs profanes ; de sorte que leurs discours étoient, à le bien prendre, plutôt des leçons de théologie que des prédications. D'autres, moins solides, s'en tenoient à une simple exposition des myſteres qu'ils relevoient par une élocution vive ou brillante, souvent plus recherchée que naturelle ; par des applications ingénieuses de l'Ecriture, & même quelques sentimens dévots & affectueux, mais peu de substance & peu de suc.

„ Le P. *Bourdaloue*, qui vit le défaut de  
 „ cette spéculation trop vague, comprit  
 „ qu'en instruisant l'auditeur sur le dogme,  
 „ il falloit le ramener à lui-même, & l'in-  
 „ téresser par une peinture de ses mœurs,  
 „ pour lui faire tirer de la connoissance du  
 „ mystere le fruit convenable. »

M. *Massillon* suit la même route, non pas en imitateur servile, mais avec ce génie original qu'il a pour aller au cœur, & manier la morale aussi habilement que le pere *Bourdaloue*, & néanmoins avec un tour différent, qui prouve qu'on peut appliquer à ces deux grands hommes ce que *Cicéron* a dit de deux autres très-célèbres, que, quoique très-différens pour le style & pour le caractère; ils étoient toutefois également parfaits, en sorte qu'il seroit difficile de décider auquel des deux on aimeroit mieux ressembler.

Les Sermons de morale sont d'un autre genre, en ce que le dogme n'y entre qu'incidemment, & que le but principal est la perfection ou la correction des mœurs. Des déclamations vagues & générales n'aboutiroient à rien; des applications trop particularisées de principes généraux restreindroient l'utilité de ces discours dans des bornes trop étroites. Il y faut donc des traits forts, marqués, qui puissent s'appliquer, sinon à tout l'auditoire, du moins au plus grand nombre des auditeurs. C'est la pratique d'une vertu, ou la suite d'un vice, que l'Orateur se propose ordinairement de montrer : ici, ce sont des préjugés à vaincre; là, des préceptes à réfuter, des illusions à

diffiper. Ce n'est pas par ce que le vice a de ridicule qu'on doit le combattre dans la chaire, mais par ce qu'il a d'odieux, de funeste à la société, de contraire à la Religion. Il ne faudroit que de la finesse pour le tourner en ridicule. Il faut de la véhémence & de la gravité pour en montrer la noirceur & le danger. Dans le nombre presque infini de nos prédicateurs qui ont traité la morale, arrêtons-nous au deux dont nous venons de parler, & étudions leur maniere.

„ Le P. Bourdaloue, persuadé que le pré- *Préf. de*  
 „ dicateur ne touche qu'autant qu'il inté- *l'Avent.*  
 „ resse & qu'il applique, ( ce sont les pa-  
 „ roles de son éditeur que nous avons déjà  
 „ cité, ) & que rien n'intéresse davantage  
 „ & n'attire plus l'attention, qu'une pein-  
 „ ture sensible des mœurs, où chacun se voit  
 „ lui-même, & se reconnoît, il tournoit là  
 „ tout son discours.... Après avoir donné  
 „ aux points les plus obscurs tout l'éclair-  
 „ cissement nécessaire, il passoit à ce qu'ils  
 „ ont d'instructif & de moral; & c'est-là  
 „ que lui servoit infiniment la connoissance  
 „ qu'il avoit du monde & du cœur de  
 „ l'homme; car il ne disoit rien qu'il ne  
 „ connût, ni qui portât à faux. C'est de-là  
 „ même que ses expositions sont si vraies,  
 „ & ses portraits si ressemblans. Pour peu  
 „ qu'on ait d'usage du monde, & qu'on  
 „ sçache comment vivent les hommes, on  
 „ les y voit peints sous les traits les plus mar-  
 „ qués. Aussi avec quelle attention se fai-  
 „ soit-il écouter? & combien de fois s'est-  
 „ on écrié dans l'auditoire, qu'il avoit rai-  
 „ son, & que c'étoit-là en effet l'homme

„ & le monde. » Ce qu'on peut recueillir encore de la lecture de cet Orateur, c'est qu'il choisit des sujets intéressans, qu'il les tire naturellement de son Evangile ; & qu'il ne les y amène pas comme par force ; qu'après avoir distribué son sujet avec clarté, il pose des principes solides & lumineux, descend ensuite à la morale par des inductions fortes, mais sages ; par des portraits où, sans noter les personnes, il rend les vices odieux, & conduit par degrés l'auditeur à de salutaires conséquences, & aux résolutions qu'il doit prendre pour la réformation de ses mœurs.

M. *Massillon*, avec un style plus fleuri que le P. *Bourdaloue*, & en imitant sa clarté & sa véhémence, s'est néanmoins ouvert pour traiter la morale avec une route différente,

*Préf. du* & qui paroît lui être particulière. « Il trou-  
*Pet. Ca-* „ voit que les détails sur les conditions, &  
*rême de* „ les mœurs extérieures étant froids pour les  
*Massill.* „ trois quarts de l'auditoire, il falloit atta-  
 „ quer les passions, qui sont les mêmes  
 „ dans tous les hommes, malgré la diffé-  
 „ rence des objets vers lesquels elles se por-  
 „ tent, & qu'en peignant d'après nature  
 „ les mouvemens, les ruses, la souplesse des  
 „ passions, rien de ce qu'on dit ne peut  
 „ être étranger pour ceux qui écoutent....  
 „ Dès la première phrase, supposant les  
 „ principes, ou les établissant, il cherche  
 „ les raisons sur lesquelles chacun en par-  
 „ ticulier, sans connoître l'existence de la  
 „ loi, ni la nécessité de lui obéir, se met  
 „ dans le cas de la dispense. Il cherche ces  
 „ raisons dans le cœur de ceux qui l'écou-  
 „ tent,

tent , dans l'attache à leurs passions. C'est-  
 là qu'il découvre la source intarissable de  
 tous ces frivoles prétextes, & de ces tem-  
 pérans que l'homme imagine pour al-  
 lier Dieu & le monde. Dans la vue de  
 nous mettre à l'abri des remords, nous  
 avons recours à mille subtilités, à des  
 subterfuges, à des exceptions, à des mo-  
 difications, qui, laissant subsister le pré-  
 cepte en lui-même, anéantissent tota-  
 lement, pour chacun de nous en parti-  
 culier, l'obligation de le remplir. Ainsi  
 la conscience est rassurée contre les terreurs  
 de la loi ; elle apprend à ne plus redouter  
 ses menaces. Que fait M. *Massillon* ?  
 Afin de dissiper ces ténèbres, il vous met  
 votre propre cœur sous les yeux : il vous  
 force de vous y voir tel que vous êtes,  
 & tout autre que vous ne croyez être, c'est-  
 à-dire le jouet déplorable de mille pas-  
 sions qui obscurcissent les lumieres de  
 votre esprit, & corrompent la droiture  
 de votre cœur. Il vous force de recon-  
 noître que ce n'est pas de ce fond de lu-  
 miere & de droiture naturelle, que Dieu  
 a mis en vous, encore moins des lumie-  
 res de l'Evangile, que vous tirez les rai-  
 sons par lesquelles vous prétendez être  
 dispensé de la loi ; que le langage, que  
 vous tenez, est le langage des passions,  
 & qu'elles vous inspirent..... Il ne se  
 contente pas de vous montrer que le  
 parti de la vertu est le plus raisonnable,  
 & le plus digne de l'homme : dans ses  
 discours, la vertu vous paroît souveraine-  
 ment aimable..... Il ne se borne pas à

„ vous faire sentir l'injustice & la déraison  
 „ du vice : il le fait trouver difforme, haïssable.... Chacun se reconnoît dans ces  
 „ tableaux vifs & naturels, où ce prédicateur peint le cœur humain, & montre  
 „ les ressorts qui le font mouvoir : chacun  
 „ s'imagine que c'est à lui que le discours  
 „ s'adresse ; que l'Orateur n'en veut qu'à  
 „ lui : de-là l'effet prodigieux de ses instructions, &c. » La maniere de traiter la morale n'est donc pas la même dans ces deux Orateurs : chacun a sa marche particulière dans laquelle il excelle. On en peut juger par ces morceaux sur des matieres semblables pour le fond.

*Rechute dans le péché.*

Le P. Bourdaloue prouve de la sorte qu'elle est singulièrement opposée à la grace de notre conversion. « La rechute ajoute à  
 „ la malice du péché, l'ingratitude & le mépris de la Majesté de Dieu offensée. Deux  
 „ obstacles à une seconde reconciliation. Ingratitude du bienfait, qui consiste, dit  
 „ *Tertullien*, non-seulement en ce que nous oublions les miséricordes de Dieu passées,  
 „ mais en ce que nous les tournons contre lui-même, jusqu'à nous en servir pour pécher  
 „ plus hardiment & plus impunément ; & en  
 „ effet, si nous étions sûrs que la remission  
 „ de ce péché, qui vient de nous être accordée, est la dernière de toutes les graces  
 „ que nous avons à espérer, & qu'après  
 „ cela, la porte de la miséricorde nous sera  
 „ fermée pour jamais ; si nous le sçavions,

„quelque emportés que nous soyons, ce  
 „seroit assez pour nous retenir & nous pré-  
 „server de la rechute. Nous nous faisons  
 „donc du remede même de la pénitence  
 „un attrait à notre libertinage; &, comme  
 „parle *Tertullien*, l'excès de la clémence  
 „d'un Dieu sert à fomentier & à entre-  
 „tenir la témérité de l'homme : *Et abun-*  
 „*dantia clemenciæ cœlestis, libidinem facit*  
 „*humanæ temeritatis*. C'est-à-dire que nous  
 „sommes méchans, parce que Dieu est  
 „bon, & qu'au préjudice de tous ses in-  
 „térêts, le moyen unique qu'il nous a laissé  
 „pour retourner à lui, & pour rentrer dans  
 „la voie du ciel, nous est comme une ou-  
 „verture aux égaremens de nos passions,  
 „& à la corruption de nos mœurs : *Quasi*  
 „*pateret via ad delinquendum, quia patet*  
 „*ad pœnitendum*. Or Dieu, Chrétiens,  
 „étant ce qu'il est, peut-il, pour l'honneur  
 „même de sa Grace, & pour la justifica-  
 „tion de sa Providence, n'avoir pas une  
 „opposition spéciale à se réconcilier avec  
 „nous dans cet état ? Mépris de la Majesté  
 „& de la Souveraineté de Dieu; car, pour  
 „suivre la pensée de *Tertullien*, qu'avoit  
 „fait le pécheur en se convertissant la pre-  
 „miere fois, & en embrassant la pénitence ?  
 „Il avoit détruit l'empire du démon dans  
 „son cœur pour y faire régner Dieu. Et  
 „que fait-il en retombant dans son désor-  
 „dre ? Il bannit Dieu de son cœur pour y  
 „rétablir l'empire du démon. L'homme,  
 „dans cette alternative de pénitence & de  
 „rechute, semble vouloir faire comparai-  
 „son de l'un & de l'autre; &, après avoir

Domi-  
nic. t. 4.

„ effayé de l'un & de l'autre , il conclut  
 „ contre Dieu, en s'attachant à son ennemi,  
 „ & le choisissant par préférence à Dieu. ...  
 „ Or, si quelque chose peut nous rendre  
 „ irréconciliables, n'est-ce pas un tel ou-  
 „ trage ? . . . . car une semblable rechute  
 „ est une espece d'apostasie, dont le sça-  
 „ vant *Estius* a prétendu expliquer le pas-  
 „ sage de *S. Paul* : *Impossibile est renovari*  
 „ *ad pœnitentiam*. Ne voulant pas que cette  
 „ impossibilité, même morale, de revenir  
 „ à la pénitence, fût l'effet des simples re-  
 „ chutes qui arrivent par surprise, par foi-  
 „ ble, par fragilité ; mais soutenant, & avec  
 „ raison, que, dans le sentiment de l'Apôtre,  
 „ c'étoit la suite de ces rechutes méditées  
 „ & délibérées, de ces rechûtes qui por-  
 „ tent conséquence pour l'état de la vie, &  
 „ qui, après des conversions édifiantes &  
 „ publiques, deshonnorent le culte de Dieu,  
 „ & scandalisent la piété. Vous le sçavez,  
 „ Chrétiens ; & fasse le ciel que votre ex-  
 „ périence ne vous ait jamais fait sentir  
 „ combien ces constances criminelles ren-  
 „ dent difficile, & comme impossible, le  
 „ retour à Dieu ! »

### *Rechute dans le péché.*

M. *Massillon* prouve également l'énor-  
 mité du péché de rechute par l'ingratitude  
 & le mépris affecté qu'il renferme. Pour  
 rendre cette ingratitude plus odieuse, il en  
 relève les circonstances qui sont, 1<sup>o</sup> la gran-  
 deur du bienfait, 2<sup>o</sup> la manière dont il a  
 été accordé, 3<sup>o</sup> le grand nombre d'offenses



qui avoient été remises au pécheur. Examinons seulement avec lui la première circonstance. « Plus le bienfait dont on vous „ avoit favorisé étoit grand, plus l'ingratitude „ qui le fait oublier, est noire : or, mon „ cher auditeur, quel bienfait plus signalé „ que celui de votre délivrance, lorsque „ frappé de l'horreur de vos crimes, vous „ êtes venu les décéler aux pieds des autels, „ & promettre à Dieu une vie plus retirée ? „ Rappeliez-vous l'état déplorable d'où la „ Grace vous vint tirer. Vous étiez un en- „ fant de colere, un membre de l'Ante- „ Christ, un monstre d'iniquité : vous étiez „ chargé de mille anathêmes qui devoient „ vous rendre éternellement ennemi de Dieu ; „ vous n'aviez plus de part à l'espérance „ des Chrétiens : vous étiez déjà jugé, & „ votre condamnation étoit certaine. Votre „ malheur pouvoit-il être plus terrible ? „ Mais opposez à cet état déplorable la „ situation où la grace des Sacremens vous „ a établi. Vous êtes devenu l'enfant de „ Dieu, l'héritier du ciel & des promesses „ futures, le membre vivant de *Jésus-Christ*. „ Votre ame embellie de justice, est deve- „ nue la demeure de l'Esprit saint : vous „ avez reçu la charité, ce don qui ne passera „ pas, &c. Que peut-on ajoûter à la magni- „ ficence de ce bienfait ? Une vie entière „ de reconnoissance pourroit-elle le payer ? „ &c. » M. *Massillon* montre ensuite le mépris qu'on fait de Dieu par le péché de rechute. « Vous ne retournez à *Satan*, qu'a- „ près avoir goûté & examiné tout ce qu'il „ y a d'avantageux dans le service de *Jésus-*

*Car. de  
Massill.  
tom. 1.*

„ *Christ* ; qu'après avoir comparé la dou-  
 „ ceur & la gloire de son joug à la honte  
 „ & à la servitude du péché. Le parallèle  
 „ fait, les avantages des deux côtés balancés,  
 „ le ciel mis en comparaison avec la terre ,  
 „ l'iniquité avec la justice , les plaisirs des  
 „ sens avec ceux de la grace , *Jesus-Christ*  
 „ avec *Bélicial*, vous allez vous déclarer pour  
 „ ce dernier ; vous allez prononcer qu'il est  
 „ plus grand , plus aimable , plus digne  
 „ d'être servi que votre Dieu. O Dieu !  
 „ quel outrage fait à votre gloire ! vous , que  
 „ tout partage blesse ; vous que toute égalité  
 „ même d'amour & d'hommages insulte. »

Dans ces deux morceaux , les principes ,  
 le fond des preuves & des moyens , la mo-  
 rale & son application sont les mêmes ;  
 mais le tour de l'expression est différent.  
 Celui du P. *Bourdaloue* est plus périodique  
 & plus grave : celui de M. *Maffillon* est  
 plus vif , plus coupé , plus orné. Tous deux  
 sont également solides. Pour mieux con-  
 noître encore leurs caractères , on peut com-  
 parer quelques morceaux de leur sermon  
 sur l'Impénitence finale ; le passage sur-tout  
 du P. *Bourdaloue* , par lequel il veut prou-  
 ver que , quoiqu'on ne soit pas toujours sur-  
 pris d'une mort subite & imprévue , il est  
 cependant difficile qu'à l'heure de la mort ,  
 une conversion véritable succède à une vie  
 corrompue & criminelle ; ce qu'il montre  
 à la page 472 du Tome I de son *Carême* ;  
 & le passage de M. *Maffillon* sur le même  
 sujet , à la page 70 & suiv. du Tome II de  
 son *Carême*.

Ces traits de conformité dans les détails

sont rares entre ces deux Orateurs : il s'en rencontre encore moins dans le plan de ce grand nombre de discours que l'un & l'autre ont prononcés. Nous nous contentons de les indiquer, parce qu'il n'est point sans doute de lecteur qui se destine à l'art de la chaire, qui n'ait, ou qui ne doive avoir les Œuvres de ces deux célèbres prédicateurs, bien propres à servir de modele.

Leur pratique & leur succès nous sont un sûr garant que, dans les sujets de morale propres à la chaire, tous les genres d'Eloquence ont lieu, mais sur-tout le genre véhément. L'expression du P. *Bourdaloue* est naturelle, abondante, pure, noble, fleurie, mais avec discretion ; celle de M. *Massillon* est plus riche, plus énergique, plus figurée, plus ornée, mais sans préjudice de la solidité ; & , s'il m'étoit permis de rendre raison de mon goût, je penserois que le premier approche plus de la simplicité de *Démosthène* ; & le second, de l'abondance de *Cicéron*.

L'Eloquence de la chaire n'est pas facile à saisir ; & , quoique nous ayons un grand nombre de prédicateurs, il y en a peu de vraiment éloquens. « C'est la grandeur, même & la sublimité du sujet, dit un Orateur moderne, qui rend si difficile le ministère évangélique. *Démosthène* & *Cicéron*, en soutenant les intérêts de la république & la cause des rois, manioient les ressorts les plus capables d'attacher leurs auditeurs. Aujourd'hui l'Orateur Chrétien traite souvent des vérités placées hors de la sphere des sens, & qui ne

„ laissent presque aucune prise à l'imagina-  
 „ tion. Comment en donnera-t-il l'intelli-  
 „ gence, si son art ne les rend sensibles  
 „ par des images vives & frappantes ?  
 „ Comment préviendra-t-il le dégoût & la  
 „ satiété de l'auditeur pour des sujets rebat-  
 „ tus, s'il ne leur donne le piquant de la  
 „ nouveauté ? Il faut qu'il éclaire l'esprit,  
 „ qu'il étonne l'imagination, qu'il touche  
 „ le cœur. Un jugement sain, une imagi-  
 „ nation vive & sage à la fois, un style  
 „ également éloigné de l'affectation & de  
 „ la négligence, nulle envie de plaire, un  
 „ dessein marqué d'être utile, une action  
 „ noble & naturelle ; à ces qualités joi-  
 „ gnez un zèle ardent qui les anime, & vous  
 „ aurez l'idée des talens de la chaire (a). »  
 Peu de prédicateurs ont possédé tous ces  
 talens ; mais M. *Maffillon* les a réunis, &  
 les a poussés dans un haut degré de perfec-  
 tion. Aussi est-ce celui de tous les Orateurs  
 sacrés, que je donneroie préférablement  
 pour modèle. Quoiqu'il eût long-tems suivi  
 le P. *Bourdaloue*, dont il étudioit l'Elo-  
 quence, il se fit une manière de prêcher  
 qu'il ne dut qu'à lui-même : l'onction & le  
 pathétique, l'élégance & la pureté du style  
 le distinguèrent. Logicien aussi exact que le  
 P. *Bourdaloue*, sans l'être aussi scrupuleu-  
 sement, il joint à la solidité des preuves  
 l'art de les tourner en sentiment ; il est tour-

---

(a) Eloge de M. *Maffillon*, évêque de Clermont,  
 prononcé à Toulouse, par M. l'abbé *Marquez*, profes-  
 seur d'éloquence au collège royal de la même ville.

à-tour noble, intéressant, affectueux, terrible & consolant. Son Eloquence frappe l'esprit, touche le cœur, & fait goûter à la raison un plaisir auquel il me semble que les sens participent. C'est par-tout un raisonnement juste & méthodique, sans affectation ; des pensées vives, fortes, & plus souvent délicates ; des expressions choisies, sublimes & toujours naturelles ; des images revêtues d'un coloris charmant ; un style clair, net, & cependant plein & nombreux ; nulle antithèse, nulle tournure recherchée, point de figures bizarres ; une extrême pureté de langage, sans exactitude puérile ; une élégance continuelle, & en général, une fécondité, une abondance intarissable d'idées brillantes & magnifiques, qui semblent le langage naturel de l'Orateur.

L'abbé *Desfontaines* comparoit M. *Massillon* à *Racine*, & le P. *Bourdaloue* à *Corneille*. Il me semble que le P. *Bourdaloue*, dans son genre, n'est jamais aussi sublime que l'est quelquefois *Corneille* dans le sien ; mais l'Orateur, en revanche, n'est jamais aussi rempant que l'est quelquefois le Poète. La comparaison de M. *Massillon* à *Racine* me paroît plus exacte.

Outre ces deux grands prédicateurs, nous en avons plusieurs autres dont on fait grand cas, & dans les ouvrages desquels on peut puiser le goût de la bonne & de la vraie Eloquence : tels sont les *Larue*, les *Cheminais*, les *Lafiteau*, &c. dont l'Eloquence sublime & touchante charme, & instruit en même tems. Les sermons dont le P. *Chapelain* vient d'enrichir le public, sont très-estimés. Cet

Orateur paroît par-tout pénétré de son sujet ; & par-tout il inspire au lecteur les mouvemens, qu'il sent , de tristesse , de crainte , de confiance , de componction , de joie , de fermeté , &c : en un mot , il tourne le cœur comme il veut , mais il le porte toujours à la vertu. Ceux de M. l'abbé *Torné* sont moins estimés , mais ne sont pas sans mérite. Ce prédicateur s'est trop attaché à plaire ; aussi le trouve-t-on froid & trop peu éloquent. On lui a pareillement reproché de n'avoir cité ni l'Écriture sainte , ni les Peres de l'Eglise dont il emprunte souvent les expressions , & plus souvent encore les pensées , qu'il a fondues dans son style ; de sorte qu'il n'y a que les lecteurs extrêmement versés dans les Ecritures, qui puissent juger de ce qui est de lui , & de ce qui appartient aux autres.

Il n'y a peut-être jamais eu autant de prédicateurs que nous en avons aujourd'hui : cependant jamais l'Eloquence sacrée ne fit aussi peu de fruit que de nos jours. L'esprit philosophique, qui gagne de tous côtés, peut bien en être cause ; mais j'ose assurer que cela vient aussi , en partie , de ce que presque tous nos prédicateurs donnent trop à l'esprit. Ce ne sont pas toujours , il est vrai , des antithèses écolières , des épithètes entassées , des images poétiques , des allégories forcées , de lyriques transports , des détails pompeux , une érudition superflue , &c. J'avoue que cette sorte d'Eloquence n'est plus aujourd'hui guère de mise , & ne brille qu'aux yeux des personnes sans lumieres & sans goût. Le fard de l'Eloquence d'à-présent

consiste principalement dans des miroirs qui représentent la vie molle & voluptueuse des gens du monde, & qui répètent, pour ainsi dire, leurs goûts & leurs plaisirs. Ce sont des portraits agréables des personnes vicieuses ou ridicules; portraits qui flatent la malignité humaine, & qui ne peuvent manquer de procurer de la vogue au peintre. C'est une délicate métaphysique du cœur, à laquelle un ingénieux Orateur sçait donner du corps & des couleurs, par des expressions vives & brillantes. Voilà une sorte d'Eloquence qu'on admire aujourd'hui, qui ne peut être fort commune, à la vérité, & qui mérite peut-être des éloges, mais qui ne passera jamais pour la vraie Eloquence de la chaire. Le bel esprit ne sera jamais l'esprit apostolique; c'est avec les armes du cœur & non avec celles de l'esprit, qu'on doit combattre les vices du cœur.

Les oraisons funébres, les panégyriques & les instructions pastorales des évêques font aussi partie de l'Eloquence de la chaire. Nous avons cru devoir en parler ailleurs pour abrégér cet article qui n'est peut-être déjà que trop long. *Voyez Mandemens. Panégyriques. Oraison funèbre.*

**ELOQUENCE ACADEMIQUE.** Les sociétés littéraires qui, depuis un siècle, ont été établies parmi nous, & à notre exemple, dans presque tous les états de l'Europe, ont extrêmement contribué à la perfection des sciences & du goût. Elles ont ramené le goût de la saine éloquence, & elles en ont donné l'exemple dans les travaux qui leur sont propres; elles ont même introduit

une forte d'Eloquence dont on ne trouve point de traces chez les anciens.

Cette Eloquence , que j'appelle *académique* , s'étend aux remerciemens ou discours de reception dans les corps où ils sont d'usage , aux harangues ou complimens à des Puissances , aux mémoires que donnent les académiciens sur les sciences & les beaux arts , & enfin aux éloges historiques des membres de l'Académie.

On sçait ce que c'étoit , parmi nous , que le jargon pédantesque , qui régnoit dans la chaire & dans le barreau , avant que le cardinal de *Richelieu* eût fondé l'Académie françoise. Son but , en la formant , ne fut pas seulement de perfectionner notre langue , mais encore de purger l'Eloquence de tout cet attirail d'érudition dont on l'avoit bigarrée , & de la ramener à cette simplicité & cette vérité qui sont son essence. Il pensa qu'en rassemblant des hoimmes illustres , & les établissant comme les oracles du beau , les arbitres du langage , & les maîtres de la parole , ils ne hazarderoient rien de médiocre entr'eux , & ne donneroient au public rien d'indigne de leur réputation.

Aux remerciemens ou discours de réception , le directeur de l'Académie répond par un éloge , tant de la personne qu'on reçoit , que de celle qu'elle remplace. Nous ne citerions point des exemples , si ce n'étoit pour montrer comment le même sujet peut être envisagé par différentes faces , & quelle délicatesse doit régner dans les éloges.

On lit dans le Remerciement de M. de *La Mothe* à l'Académie : « C'eût été trop peu



» pour ce sage ministre , dévoué aux inté-  
» rêts de la patrie , ( le card. de *Richelieu* , )  
» de ne lui procurer que la sûreté & l'abon-  
» dance : il vouloit , par votre institution ,  
» lui assurer cette politesse de mœurs , ce  
» commerce agréable des esprits , cet amour ,  
» ce goût du beau , qui fait sentir tous les  
» autres biens , & qui assaisonne jusqu'à  
» l'abondance même.

» Les grands hommes ont les mêmes prin-  
» cipes. *Séguier* succéda aux vues d'*Armand*.  
» Il vous consola généreusement de sa perte ,  
» & il soutint l'ouvrage d'un autre avec au-  
» tant d'ardeur , que si c'eût été le sien. Long-  
» tems votre confrere , il en étoit encore  
» plus digne d'être votre protecteur ; & , ce  
» qui fait votre gloire & la sienne , *Louis*  
» même n'a pas dédaigné de lui succéder.

» C'est de ce jour , Messieurs , que votre  
» fortune eut tout son éclat. Les Muses vin-  
» rent s'asseoir au pied du thrône , & le pa-  
» lais des rois devint l'asyle des sçavans.  
» Vous ne songeâtes alors qu'à immortaliser  
» votre reconnoissance ; & , le tribut  
» que vous exigeâtes de vos nouveaux con-  
» freres , fut l'éloge du prince dont ils al-  
» loient partager la protection.

» Ainsi , par autant de plumes immortel-  
» les , furent écrites les Annales de son ré-  
» gne ; monument précieux d'équité , de  
» valeur , de modération & de constance ;  
» modele dans les divers événemens , de  
» cet héroïsme éclairé , où le sage seul peut  
» atteindre. Mais , quelque grand que *Louis*  
» paroisse à la postérité par ses actions &

» par ses vertus, il lui fera encore plus cher  
 » par la protection qu'il vous a donnée. Tout  
 » ce qu'il a fait d'ailleurs, n'alloit qu'à pro-  
 » curer à ses peuples, à ses voisins, à ses  
 » ennemis même, un bonheur sujet à des  
 » vicissitudes humaines. Par la protection  
 » des Lettres, il s'est rendu à jamais le bien-  
 » faiteur du monde. Il a préparé des plaisirs  
 » utiles à l'avenir le plus reculé ; & les ou-  
 » vrages de notre siècle, qui seront alors  
 » l'éducation du genre humain, seront mis  
 » au rang de ses plus solides bienfaits.

» Multipliez donc vos ouvrages, Messieurs,  
 » par reconnoissance pour votre illustre pro-  
 » tecteur. Quelque sujet que vous traitiez,  
 » vous travaillez toujours pour sa gloire ; &  
 » l'on ne pourra lire nos Philosophes, nos  
 » Historiens, nos Orateurs & nos Poètes,  
 » sans bénir le nom de l'*Auguste* qui les a  
 » fait naître. »

Il est à remarquer, que dans ce morceau, *M. de la Motte* ne s'étend pas sur les victoires & les conquêtes de *Louis XIV*, mais sur la protection que ce prince accordoit aux Lettres. Ce Discours ayant été prononcé en 1709, tems marqué par nos défaites & nos calamités, il eût été très-déplacé de louer des succès, que ceux des ennemis nous avoient fait oublier.

L'éloge que le récipiendaire fait de son prédécesseur, varie dans chaque discours, suivant le rang, les titres, les dignités, les ouvrages, &c. de la personne qu'on y loue. La même variété a lieu dans les discours du directeur. *M. de Fontenelle* occupant cette

place, en 1723, lorsque M. *Destouches* fut élu pour succéder à M. *Champignon*; après avoir fait l'éloge des talens de ce dernier pour la tragédie, & de ceux de M. *Destouches*, pour le genre comique, il rappelle ingénieusement une circonstance glorieuse à ce Poète, qui avoit été chargé par la cour de quelques négociations.

» La réputation que vous deviez aux Mu-  
» ses, vous a enlevé à elles, pour quelque  
» tems. Le public vous a vu avec regret  
» passer à d'autres occupations plus éle-  
» vées, à des affaires d'État, dont il au-  
» roit volontiers chargé quelqu'autre moins  
» nécessaire à ses plaisirs. Toute votre con-  
» duite en Angleterre, où les intérêts de  
» la France vous étoient confiés, a bien  
» vengé l'honneur du génie poétique, qu'une  
» opinion assez commune condamne à se  
» renfermer dans la poésie; & pourquoi  
» veut-on que ce génie soit si frivole? Ses  
» objets sont sans doute moins importants  
» que des traités entre des couronnes;  
» mais une pièce de théâtre, qui ne fera  
» que l'amusement du public, demande  
» peut-être des réflexions plus profondes,  
» plus de connoissance des hommes & de  
» leurs passions, plus d'art de combiner  
» des choses opposées, qu'un traité qui fera  
» la destinée des nations. Quelques gens  
» de lettres sont incapables de ce qu'on  
» appelle les affaires sérieuses, j'en con-  
» viens; mais il y en a qui les fuient sans  
» en être incapables, encore plus, qui sans  
» les fuir & sans en être incapables, ne

„ ne se font tournés du côté des lettres , que  
 „ faute de matiere à exercer leurs ta-  
 „ lens.....

M. de *Fontenelle* termine ce discours par un éloge de l'Académie : “ Venez parmi  
 „ nous , Monsieur , libre des occupations  
 „ politiques , & rendu à vos premiers goûts.  
 „ Je suis en droit de vous dire sans crain-  
 „ dre aucun reproche de présomption , que  
 „ notre commerce vous sera utile. Les plus  
 „ grands hommes ont été ici , & n'en sont  
 „ devenus que plus grands. L'Académie a  
 „ été , en même tems , une récompense de  
 „ la gloire acquise , & un moyen de l'aug-  
 „ menter. » *Discours de M. de Fonte-*  
*nelle , à la réception de M. Destouches ,*  
*en 1723.*

M. *Thomas* a succédé à M. *Hardion* ; dans l'Académie Française : son discours de réception n'est pas un des moins estimés. Voici comment il fait l'éloge de son prédécesseur. “ A la Cour où l'homme de  
 „ lettres est quelquefois si déplacé , il fut  
 „ toujours ce qu'il dut être : renfermé dans  
 „ ses travaux , il vécut sans intrigue.....  
 „ nourri de la lecture des Anciens , il y  
 „ avoit puisé ce goût moral , aussi nécessaire  
 „ à l'écrivain qu'à l'homme , & cette sim-  
 „ plicité antique si louée de nos peres ,  
 „ dont nous parlons encore , mais que nous  
 „ ne sentons plus , & que notre luxe peut-  
 „ être n'a pas moins éloignée de nos écrits  
 „ que de nos mœurs. „ Rien de plus ju-  
 „ dicieux & en même tems rien de plus vrai.  
 M. *Hardion* eut l'honneur d'instruire Mes-  
 dames ;

*dames* ; ce fut pour elles qu'il entreprit une histoire universelle, dont nous avons dix-huit volumes.

M. le Prince *Louis de Rohan*, alors directeur de l'Académie, répondit à M. *Thomas*, & après l'avoir loué sans flatterie & sans emphase, il parle ainsi de son prédécesseur. " L'Académicien estimable que nous  
 „ regrettons, cultiva les lettres avec succès :  
 „ il en recueillit la gloire, & fut heureux  
 „ par elles. Il les fit aimer à la cour : il  
 „ inspira le goût de l'étude à d'illustres  
 „ princesses qui sçavent unir à l'éclat du  
 „ rang & des vertus le mérite de la cul-  
 „ ture de l'esprit. M. *Hardion* porta dans  
 „ sa conduite la simplicité noble qui fait  
 „ le caractère de ses écrits. Cette simpli-  
 „ cité louable est peut-être la seule res-  
 „ source des grands Ecrivains, depuis que  
 „ les raffinemens de l'art semblent épuisés.  
 „ Rien de plus rare, mais aussi rien de plus  
 „ beau que l'accord du naturel & du su-  
 „ blime, de la noblesse & de l'aménité. „

Les harangues ou complimens de félicitation, de remerciement, de condoléance, &c. que des corps, tels que le clergé, la noblesse, les cours souveraines, les députés des provinces d'états, l'Académie, l'Université, font aux princes, font, aussi-bien que les discours dont nous venons de parler, dans le genre brillant & fleuri, parce que l'éloge en fait ordinairement le fond. L'élégance, la délicatesse & la brièveté doivent distinguer ces sortes d'ouvrages. On remarquera ces qualités dans les deux pièces suivantes :

COMPLIMENT au Roi sur son Sacre ;  
par M. de Fontenelle.

SIRE,

„ Au milieu des acclamations de tout le  
„ Royaume, qui répète avec tant de trans-  
„ port celles que *Votre Majesté* a enten-  
„ dues à Reims, l'Académie Française  
„ est trop heureuse & trop honorée de  
„ pouvoir faire entendre sa voix jusqu'au  
„ pied de votre thrône. La naissance, *Sire*,  
„ vous a donné à la France pour roi, &  
„ la Religion veut que nous tenions aussi de  
„ sa main un si grand bienfait. Ce que l'une  
„ a établi par un droit inviolable, l'autre  
„ vient de le confirmer par une auguste  
„ cérémonie. Nous osons dire cependant  
„ que nous l'avions prévue : votre per-  
„ sonne étoit déjà sacrée par le respect &  
„ par l'amour. C'est en elle que se renfer-  
„ ment toutes nos espérances ; & ce que  
„ nous découvrons, de jour en jour, dans  
„ *Votre Majesté*, nous promet que nous  
„ allons voir revivre en même tems  
„ les deux plus grands d'entre nos Monar-  
„ ques, *Louis* à qui vous succédez, &  
„ *Charlemagne*, dont on vous a mis la  
„ couronne sur la tête. „

En 1719, le *Czar Pierre*, ayant fait sça-  
voir à l'Académie Royale des Sciences de  
Paris, qu'il vouloit bien lui faire l'honneur  
d'être à la tête de ses Honoraires, cette  
compagnie chargea M. de Fontenelle, alors  
son secrétaire perpetuel, d'en écrire à ce  
prince ; ce qu'il fit en ces termes :

SIRE,

„ L'honneur que *Votre Majesté* fait à  
„ l'Académie Royale des Sciences de vou-  
„ loir bien que son auguste nom soit mis  
„ à la tête de sa liste, est infiniment au-  
„ dessus des idées les plus ambitieuses qu'elle  
„ pût concevoir, & de toutes les actions  
„ de graces que je suis chargé de vous en  
„ rendre. Ce grand nom, qu'il nous est pres-  
„ que permis de compter parmi les nô-  
„ tres, marquera éternellement l'époque  
„ de la plus heureuse révolution qui puisse  
„ arriver à un Empire, celle de l'établisse-  
„ ment des sciences & des arts dans les  
„ vastes pays de la domination de *Votre*  
„ *Majesté*. La victoire que vous rempor-  
„ tés, *Sire*, sur la Barbarie qui y régnoit,  
„ fera la plus éclatante & la plus singu-  
„ liere de toutes vos victoires. Vous vous  
„ êtes fait, ainsi que d'autres héros, de  
„ nouveaux sujets par les armes; mais, de  
„ ceux que la naissance vous avoit sou-  
„ mis, vous vous en êtes fait, par les con-  
„ noissances qu'ils tiennent de vous, des  
„ sujets tout nouveaux, plus éclairés, plus  
„ heureux, plus dignes de vous obéir. Vous  
„ les avez conquis aux sciences; & cette  
„ espece de conquête, aussi utile pour eux,  
„ que glorieuse pour vous, vous étoit ré-  
„ servée. Si l'exécution de ce grand des-  
„ sein, conçu par *Votre Majesté*, s'attire les  
„ applaudissemens de toute la terre, avec  
„ quels transports de joie l'Académie doit-  
„ elle y mêler les siens, & par l'intérêt des  
„ sciences qui l'occupent, par celui de votre

„ gloire dont elle peut se flater désormais  
„ qu'il rejaillira quelque chose sur elle. Je  
„ suis, &c.

Tous ces morceaux d'Eloquence académique sont dans le genre tempéré; & le goût du public a déjà décidé que c'étoit le seul convenable dans ces actions d'éclat, où il est permis à l'art d'étaler tous ses trésors, mais non de les prodiguer. Cette juste mesure me paroît exactement gardée dans les éloges que nous avons cités. La louange, dispensée à propos, est le tribut légitime des talens & des vertus; & souvent elle honore autant ceux qui l'accordent, que les sujets qui la méritent.

C'est à l'élégante simplicité qu'on doit rapporter le genre d'Eloquence, qui doit dominer dans les éloges historiques des Académiciens. Il est vrai que, dans ceux de *M. de Fontenelle*, il se rencontre des pensées neuves, ingénieuses, & des morceaux ornés & brillans; mais, pour peu que ces ornemens fussent multipliés, ils deviendroient défauts, & seroient incompatibles avec le fonds même de l'ouvrage. Ces éloges sont des récits historiques; & conséquemment ils doivent se renfermer dans les bornes d'une simplicité noble, qui se réduise à faire connoître les grands hommes, par la peinture de leurs caractères, de leurs sentimens, de leurs mœurs, de leur goût, de leurs talens. Tout cela demande à être exposé, non avec des couleurs artificielles, mais avec les traits de la vérité; autrement ce ne seroit plus des portraits, mais d'agréables fictions imagi-



nées pour en imposer à la postérité. *Voyez*  
ÉLOGES.

EMPOULÉ, se dit d'un style qui n'offre qu'un pompeux étalage de mots recherchés & sonores, mais vuides de sens. Ce vice vient ordinairement du grand nombre d'épithètes qu'on emploie dans le discours. Les termes empoulés, & emphatiques sont à la poésie, ce que l'hydropisie est aux corps; elle les émerve, en les enflant, parce qu'il est rare que ces expressions relevées ne pèchent contre la justesse. Plus on les examine, & moins on y trouve de valeur réelle; & l'emphase, qui en impose à l'ignorance, ne soutient pas longtemps les regards éclairés des connoisseurs. Que l'on apprécie, par exemple, ces vers de *Corneille*,

Impatiens desirs d'une injuste vengeance,  
A qui la mort d'un pere a donné la naissance,  
Enfans impétueux de mon ressentiment,  
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément.

*Cinna*;  
*act. 1,*  
*scène 1.*

on trouvera que c'est faire un grand bruit pour dire une chose fort simple. *Emilie* n'intéresse que foiblement les spectateurs par ces phrases boursoufflées dont elle étonne leurs oreilles. D'ailleurs le desir d'éblouir par des expressions pompeuses produit l'obscurité, comme on peut s'en convaincre par la lecture de quelques écrits modernes dont les Auteurs auroient eu besoin de faire le commentaire, en les donnant au public, pour y découvrir le grand & le merveilleux qu'ils ont prétendu y met-

tre, en assemblant comme, par force, de grands mots, & des termes empesés, bien éloignés de la nature & de la vraisemblance. Voyez ENFLURE.

ÉNERGIQUE, se dit d'un style plein de force, qui peint, qui n'admet aucun mot impropre ou inutile : tel est celui de *Jean-Jacques Rousseau*, & celui de *M. de Buffon*. Le style est toujours énergique, quand les expressions sont justes, sans paroître choisies; quand les pensées se suivent de près, sans s'étendre ni se delayer; qu'elles se pressent comme pour fortifier les rangs. Pour parvenir à la perfection du style en général, il faut, en écrivant, se proposer trois choses; la première, d'employer le moins de mots qu'il est possible, sans faire tort à la clarté. Plus la route, qui mène l'esprit à son objet, est courte & libre, plus il est satisfait. Toutefois le discours n'est jamais trop long, quand le lecteur sent qu'on n'a pu être plus court; mais il faut qu'il le sente.

Le second point à observer est de tâcher de placer les idées selon leur degré d'importance & d'intérêt, les plus intéressantes d'abord, & les accessoires ensuite, selon le degré d'intérêt qu'elles portent.

Le troisième point est de suivre toujours le fil droit de sa matière, de faire sortir ses idées les unes des autres. Si le sujet, que l'on traite, est fécond; si l'Ecrivain le possède à fond; s'il l'a bien pris, branches, feuilles, fleurs & fruits, tout doit sortir de la même tige. De ces trois points observés résultent l'énergie, la chaleur, la vé-

rité, la naïveté, la précision & tout ce qui fait la perfection du style. Voyez CHALEUR. NAIVETÉ. STYLE.

ENFLURE : vice du discours & de ses pensées, qui naît du trop grand desir de briller. Un Auteur tend au grand, au sublime; mais il n'a dans le cœur ni assez d'élevation de sentimens, ni dans l'esprit assez de force pour y atteindre; il en embrasse alors le phantôme: c'est un Pygmée qui fait des efforts gigantesques. Dans ces occasions, l'imagination va beaucoup au-delà du vrai; & les choses, qu'elle exagere, n'ont qu'une vaine apparence de grandeur. On a reproché ce défaut à *Lucain* & à *Breuef* son traducteur: *Malherbe* n'en est pas exempt. *Corneille*, ce génie acoutumé à penser des choses sublimes, est guindé dans plusieurs endroits. Que doit-on penser, par exemple, de ce commencement de sa tragédie de *Pompée*?

Le Destin se déclare, & nous venons d'entendre  
Ce qu'il a résolu du beau-pere & du gendre.

Quand les Dieux étonnés sembloient se partager,  
Pharsale a décidé ce qu'ils n'osoient juger.

Ses fleuves, teints de sang, & rendus plus rapides  
Par le débordement de tant de parricides,

Cet horrible débris d'aigles, d'armes, de chars;  
Sur ses champs empestés confusément épars;

Ces montagnes de morts privés d'honneurs su-  
prêmes,

Que la nature force à se venger eux-mêmes,  
Et dont les troncs pourris exhalent, dans les  
vents,

De quoi faire la guerre au reste des vivans.

Ces vers sont beaux ; mais ils sont emphatiques dans la bouche du personnage qui les récite. C'est tout ce qu'auroit pu dire un témoin oculaire de la bataille de Pharsale ; & *Corneille* fait tenir ce langage à un jeune prince âgé de dix-huit ans , qui n'avoit jamais vu de guerre , & qui , ne venant que de recevoir la nouvelle de la défaite de Pompée , n'en devoit pas sçavoir les particularités dans un détail si circonstancié. On s'est déjà plaint, de nos jours , avec fondement que ce style boursoufflé s'introduit dans le dramatique & que l'on ne distingue point assez la noblesse qui lui convient, du phœbus dans lequel on donne. Le cothurne, il est vrai, exige de la majesté, mais elle doit plutôt consister dans les choses que dans les mots , parce que c'est le fond des sentimens , & non pas la force du langage qui caractérise les héros. D'ailleurs les pièces de théâtre , devant être écrites dans un style naturel , qui approche assez de celui de la conversation , certains tours , certaines expressions , qui plairoient dans l'épopée , produisent un effet contraire dans la tragédie.

*Rouffseau*, le plus sublime de nos Poëtes, n'a pu éviter de tomber quelquefois dans l'enflure , ne fut-ce que dans son Ode sur la Naissance du Duc de Bourgogne.

Où suis-je ? Quel nouveau miracle  
Tient encor mes sens enchantés !  
Quel vaste , quel pompeux spectacle  
Frappe mes yeux épouvantés !

Un nouveau monde vient d'éclorre :  
 L'Univers se reforme encore  
 Dans les abymes du chaos ;  
 Et, pour réparer ses ruines ,  
 Je vois, des demeures divines ,  
 Descendre un peuple de héros.

Cette strophe entière n'est qu'une véritable enflure dans la pensée & dans l'élocution. *Des yeux épouvantés* par la pompe d'un spectacle miraculeux, tandis que tous les autres sens *sont enchantés* ; ensuite l'univers *se reformant* dans un abyme de confusion, après qu'un *nouveau monde est venu éclorre* ; enfin un nouvel univers reformé a-t-il des *ruines à réparer*, pour lesquelles il faille qu'un *peuple de héros descende des demeures divines* ?

On peut distinguer deux sortes d'enflure : l'une consiste dans les pensées qui n'ont rien d'élevé en elles-mêmes, & qu'un esprit faux s'efforce de rendre grandes, ou par le tour qu'il leur donne, ou par les mots dont il les masque ; c'est le nain qui se hausse sur la pointe des pieds, ou qui se guinde sur des échasses pour paroître d'une plus haute taille.

L'autre sorte d'enflure est le sublime outré, ou ce que nous appellons assez communément le gigantesque. Telle est la pensée renfermée dans ces deux vers de *Corneille*,

La vapeur de mon sang ira grossir la foudre  
 Que Dieu tient déjà prête à te réduire en poudre.

*Héraclius ,  
 trag.*

On peut remarquer, en passant, que, jus-

ques dans les défauts de *Corneille*, on aperçoit le sceau du génie. Cette métaphore, quoique gigantesque, ne laisse pas que d'offrir à l'esprit une grande idée.

*Balzac*, qui fonda le premier un prix d'éloquence, & qui en a si bien connu la partie qui consiste dans la cadence des mots, l'harmonie ou le nombre des périodes; *Balzac*, dis-je, tombe souvent dans l'enflure. Je n'en citerai que deux exemples. Il mandoit de Rome à *Bois-Robert*, en parlant des eaux de senteur: *Je me sauve à la nage, dans ma chambre, au milieu des parfums.* Il écrivoit au premier Cardinal de Retz, lors de sa promotion au cardinalat: *Vous venez de prendre le sceptre des Rois & la livrée des roses.*

M. Thomas.

Un Académicien, qui d'ailleurs écrit très-bien en prose & en vers, est tombé dans le défaut dont il s'agit, lorsqu'il dit, en parlant de l'Histoire Universelle de M. Hardion: *tableau immense où tout ce qui a existé dans tous les points de l'espace, se presse sous un seul de nos regards, où nous tenons à la fois dans nos mains les deux extrémités de la chaîne du tems, où l'on ne marche qu'au bruit de la chute des Empires. Quelles sont les deux extrémités de la chaîne du tems? Qu'est-ce qu'un tableau où l'on marche? Plus on s'écarte de la simplicité, & plus on s'éloigne de la justesse des idées. Tirons de tout ceci deux conséquences; la première, que ceux qui cherchent le pathétique, & qui craignent qu'on ne leur reproche d'être foibles ou fêlés, sont librement & naturellement por-*

tés vers l'emphase & l'enflure, persuadés que c'est une faute noble de ne tomber, que parce qu'on s'élève.

La seconde conséquence est que les plus grands Orateurs & les premiers Poètes, lorsqu'ils veulent traiter le grand & le sublime, ont bien de la peine à se garder de l'enflure, & à l'éviter dans la chaleur de l'enthousiasme. C'est pour cela qu'ils doivent se défier d'eux-mêmes, relire leurs écrits de sens froid & en juges sévères, avant de les publier, & s'il est possible, consulter des amis éclairés *prompts à les censurer*, & sur-tout

A réprimer des mots l'ambitieuse emphase. Boileau.

*Voyez* AFFECTATION. CLARTÉ. EMPLOULÉ. STYLE. VRAI.

**ENJAMBEMENT** : terme de poésie, consacré à désigner une construction vicieuse dans les vers Alexandrins. On dit qu'un vers enjambe sur un autre, lorsque la pensée du Poète, n'étant point achevée dans le même vers, ne finit qu'au commencement ou au milieu du vers suivant. Ainsi ce défaut existe toutes les fois qu'on ne peut point s'arrêter naturellement à la fin du vers Alexandrin pour en faire sentir la rime & la pensée, mais qu'on est obligé de lire de suite & promptement l'autre vers, à cause du sens qui est demeuré suspendu. Les exemples n'en sont pas rares; en voici plusieurs :

*Esther* ne s'arme que de pleurs : Ode par  
 Elle parle; un Roi tremble; & l'oracle homicide M. Roi.  
*Se tait.* Un calme heureux succede à tant d'hor-  
 reurs,

Craignons qu'un Dieu vengeur ne lance sur nos  
têtes

*La foudre inévitable.*

Pour ne manquer jamais, l'avare, sur son or,  
*Meurt de faim.* Il craint trop d'entamer son trésor.

Il faut éviter avec soin de lier ainsi les phrases d'un vers à l'autre. Mais ce n'est pas encore assez ; il faut éviter d'enjamber, dans un même vers, du premier hémistiche au second, c'est-à-dire que si l'on porte un sens au-delà de la moitié du vers, il ne faut pas l'interrompre avant la fin, parce qu'alors le vers paroît avoir deux césures ; ce qui est très-désagréable, comme dans ce vers :

Après un tel discours, il se tut, L'Empereur  
Ordonne. . . . .

On enjambe encore du premier hémistiche au second, quand le repos n'est pas bien marqué, c'est-à-dire que la césure est formée d'un mot attaché à celui qui le suit, comme dans le vers suivant :

Rognier. La belle *Philis*, qui -- causa tout mon malheur....

*Voyez les articles HÉMISTICHE. CÉSURE.*

L'Enjambement du premier vers au second est permis dans les vers d'un style familier, comme dans les Comédies, les Fables, les Contes, & autres ouvrages en vers libres. Exemple :

La Fontaine. Afin de mériter le rang des Immortels,  
Il faut qu'il sçache tout. Le Maître du tonnerre  
Eut à peine achevé ; que chacun applaudit.



Ah ! monstre, cria-t-il, c'est toi qui me fais vivre  
 Dans l'ombre & dans les fers ! A ces mots, il se  
 livre

Id.

Aux transports violens de l'indignation ;

Porte le poing sur l'innocente bête ;

Sous la tapisserie, un clou se rencontra.

Ce clou le blesse ; il pénétra

Jusqu'aux ressorts de l'ame.

Les Poètes du commencement du dernier siècle ne s'embarassoient guère de laisser enjamber les grands vers les uns sur les autres : c'est à *Malherbe* le premier, à qui l'on doit la correction de ce défaut :

Par ce sage Ecrivain, par ce guide fidèle ,

Boileau.

Les stances avec grace apprirent à marcher ,

Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Voyez INVERSION. POÉSIE. VERS.

ENIGME, est un petit ouvrage, ordinairement en vers, où, sans nommer une chose, on la décrit par ses causes, ses effets & ses propriétés, mais sous des termes & des idées équivoques, pour exciter l'esprit à la découvrir.

Les anciens avoient une sorte de vénération pour les Enigmes, & un grand respect pour ceux qui les devinoient. Les rois d'Orient s'envoyoient par défi ces sortes de problèmes à résoudre, & y attachoient des prix considérables. On trouveroit aujourd'hui ridicule, avec raison, qu'un bon esprit s'amusât à composer, ou à expliquer des Enigmes, quoiqu'il y ait cent fois plus d'esprit & plus d'art dans une Enigme moderne, bien faite, que dans toutes celles que

nous connoissons des anciens. Cette espèce d'avilissement où sont tombés, parmi nous, ces jeux d'esprit, est sans doute le fruit de l'excessive facilité d'en faire, & de l'abus de cette facilité.

Les Enigmes des anciens étoient fort courtes; elles ne contenoient guère qu'une question, ou une proposition enveloppée sous des termes obscurs, métaphoriques & équivoques, qui la rendoient difficile à deviner : telle étoit la fameuse Enigme du *Sphinx*; elle peignoit l'homme & ses trois âges d'enfance, de virilité & de vieillesse, sous la figure d'un animal qui marchoit, le matin, à quatre pieds; sur le midi, à deux; & sur le soir, à trois.

Les modernes ont donné plus d'extension au champ de leurs Enigmes. Ils décrivent la chose cachée, comme nous l'avons déjà dit, par ses causes & par ses effets, ses propriétés diverses, sur-tout en rapprochant celles qui présentent une apparence de contradiction. Ils ont imaginé de mettre les Enigmes en vers, soit pour leur donner plus de grace, ou pour les rendre plus aisées à retenir, comme aussi d'en personnifier le sujet & de le faire parler au lecteur, pour rendre l'Enigme moins froide & plus intéressante, comme on peut le voir par l'Enigme suivante :

L'instant, qui me donne le jour,

Me prive de mon existence.

Je marche sur six pieds; je chéris le silence :

Je suis *assez souvent* nécessaire en amour.

Je suis . . . . mais c'est assez : tu devines peut-être ;

En ce cas, cher Lecteur, pour toi je cesse d'être

Le nombre de pieds, dans une énigme, désigne le nombre de lettres dont le mot caché est composé.

La métaphore, l'antithèse, l'équivoque, sont les figures favorites de l'Enigme. Pour qu'elle soit bonne, il faut qu'elle excite la curiosité, & qu'elle donne envie de la deviner par la singularité des contrastes; que chaque trait, pris séparément, puisse s'appliquer à différens objets; que chacun de ceux qu'on donne au mot caché, lui convienne parfaitement, & que tous réunis ne puissent convenir qu'à lui seul.

L'Enigme doit être courte, précise, ne rien contenir qui n'annonce quelque attribut nouveau. Il n'est pas nécessaire qu'elle les exprime tous; ce seroit en diminuer la difficulté, & ôter le plaisir de deviner. Il suffit qu'elle en fasse connoître assez pour qu'on puisse en trouver le mot, avec de la réflexion; c'est ce qu'a fait l'Auteur de l'Enigme que nous avons citée, & celui de celle que voici, & dont le mot caché est le même que celui de la première :

Je suis difficile à trouver ,

Et plus encore à conserver.

Les curieux, pour me connoître ,

Avec grand soin me font leur cour ;

Mais mon destin me défend de paroître ;

Car l'instant où je vois le jour ,

Est l'instant où je cesse d'être.

Le mot de ces deux Enigmes est le *secret*.  
La meilleure Enigme, sans contredit, est celle dont le sujet est voilé sous une méta-

phore bien juste, sur-tout si cette métaphore continuée devient une allégorie soutenue, & suivie sans écart : telle est l'Enigme du mot *Fiacre*, où la voiture, ainsi nommée, est peinte sous l'image d'une maison à louer, laquelle a deux portes, trois fenêtres, du logement pour quatre maîtres, même pour cinq en un besoin, deux caves, un grenier à foin ; maison que le propriétaire, avec sa baguette d'enchanteur, peut transporter au gré du locataire, dans tel quartier qu'il lui plaira ; maison qui porte un écriteau tiré de *Bareme* & de l'*algebre*, & dont le nom, aussi-bien que celui de l'enchanteur, se lit dans le *Calendrier*. Il est rare de trouver un mot aussi heureux & aussi fécond, & plus rare encore de le mettre si ingénieusement en œuvre. Voyez **CHARADE. LOGOGRIPE.**

Je ne m'arrêterai pas davantage sur les règles que prescrit ce jeu littéraire, parce que mon dessein est bien moins d'engager les gens de lettres à y donner leur tems, qu'à les détourner de semblables puerilités. Qu'on ne dise pas, en faveur des Enigmes que leur invention est des plus anciennes ; que les rois d'Orient se sont fait très-long-tems un honneur d'en composer & d'en résoudre, & que le *Mercur* de France ne manque jamais d'en fournir, tous les mois, de nouvelles ; je répondrais que cette ancienneté même n'est ni à l'avantage des Enigmes, ni à la gloire des rois Orientaux, & que l'endroit du *Mercur*, consacré aux Enigmes & aux Logogryphes, est celui que les gens de goût ne lisent point, parce qu'ils

qu'ils sçavent que les Poëtes, qui ont quelque réputation, ne s'amuseut pas à travailler dans ce genre de poésie.

Mais il faut bien se garder de confondre de telles puérités avec les Enigmes d'un autre genre ; j'entends ces problèmes de géométrie qui exercent souvent des esprits d'un ordre supérieur. La solution de cette dernière sorte d'Enigmes peut avoir de grands avantages ; elle demande du moins beaucoup de sagacité, & prouve qu'on s'est rendu familière la lecture des *Newton*, des *Fontaine* & des *d'Alembert*.

ENTHOUSIASME : ce mot marque une vive représentation de l'objet dans l'esprit, & une émotion du cœur proportionnée à cet objet.

Les génies les plus féconds ne sentent pas toujours la présence des Muses : ils éprouvent des tems de sécheresse & de stérilité. Il y a donc des momens heureux pour le génie ; & c'est lorsque l'ame, enflammée comme d'un feu divin, se représente vivement les objets, & répand sur eux cet esprit de vie qui les anime, ces traits touchans, qui nous séduisent ou nous ravissent.

Cette dernière situation de l'ame se nomme *Enthousiasme* ; terme que tout le monde entend assez, & que presque personne ne définit. Les idées qu'en donnent la plupart des Auteurs, paroissent sortir plutôt d'une imagination étonnée, & frappée d'Enthousiasme elle-même, que d'un esprit qui ait pensé & réfléchi. Selon les uns, c'est une vision céleste, une influence divine, un esprit prophétique : selon les autres, c'est une

ivresse, une extase, une joie mêlée de trouble & d'admiration, en présence de la Divinité. Avoient-ils dessein, par ce langage emphatique, de relever les arts, & de dérober aux profanes les mystères des Muses ?

Pour nous, qui cherchons à éclaircir les idées, écartons tout ce faste allégorique qui nous offusque. Considérons l'Enthousiasme comme un philosophe considère les grands, sans aucun égard pour ce vain étamage qui l'environne & qui le cache.

La Divinité qui inspire les Auteurs excellens, quand ils composent, est semblable à celle qui anime les héros dans les combats. Dans ceux-ci, c'est l'audace, l'intrépidité naturelle, animée par la présence même du danger : dans les autres, c'est un grand fonds de génie, une justesse d'esprit exquise, & sur-tout un cœur plein d'un noble feu qui s'allume aisément à la vue des objets. Ces ames privilégiées prennent fortement l'empreinte des choses qu'elles conçoivent, & ne manquent jamais de les reproduire avec un nouveau caractère d'agrément & de force qu'elles leur communiquent.

Voilà la source & le principe de l'Enthousiasme. On sent déjà quels doivent en être les effets, par rapport aux arts imitateurs de la belle nature. La nature a dans ses trésors tous les traits dont les plus belles imitations peuvent être composées : ce sont comme des études dans les tablettes d'un peintre. L'artiste, qui est essentiellement observateur, les reconnoît, les tire de la foule,

les assemble. (*Voyez ART*; vous y trouverez en quoi consiste l'imitation de la *belle nature*.) Il en compose dans son esprit un tout dont il conçoit une idée vive qui le remplit. Bientôt son feu s'allume à la vue de l'objet; il s'oublie; son ame passe dans les choses qu'il crée. Il est tour-à-tour *Cinna*, *Auguste*, *Phèdre*, *Hippolite*; & si c'est un *La Fontaine*, il est le loup & l'agneau, le chêne & le roseau. C'est dans ces transports qu'*Homere* voit les chars & les courriers des dieux; que *Virgile* entend les cris affreux de *Phlégius* dans les enfers, & qu'ils trouvent l'un & l'autre des choses qui ne sont nulle part, & qui cependant sont vraies.

C'est pour le même effet, que ce même Enthousiasme est nécessaire aux peintres & aux musiciens. Ils doivent oublier leur état, sortir d'eux-mêmes, & se mettre au milieu des choses qu'ils veulent représenter. S'ils veulent peindre une bataille, ils se transportent, de même que le Poète, au milieu de la mêlée: ils entendent le fracas des armes, les cris des mourans; ils voient la fureur, le carnage, le sang. Ils excitent eux-mêmes leur imagination jusqu'à ce qu'ils se sentent émus, saisis, effrayés: alors, qu'ils chantent, qu'ils peignent, c'est un dieu qui les inspire. C'est ce que *Cicéron* appelle, *Mentis viribus excitari, divino spiritu afflari*: voilà la fureur poétique; voilà l'enthousiasme; voilà le dieu que le Poète invoque dans l'épopée; qui inspire le héros dans la tragédie; qui se transforme en simple bourgeois dans la comédie, en berger dans l'éclogue; qui donne la raison & la parole

aux animaux dans l'apologue , enfin le dieu qui fait les vrais Poètes , les Musiciens & les Peintres.

Accoutumé que l'on est à n'exiger l'Enthousiasme que pour le grand feu de l'ode ou de l'épopée, on est peut-être surpris d'entendre dire qu'il est nécessaire même pour l'apologue. Mais qu'est-ce que l'Enthousiasme ? Il ne contient que deux choses ; *une vive représentation de l'objet dans l'esprit* (a), & *une émotion du cœur proportionnée à cet objet*. Ainsi, de même qu'il y a des objets simples , nobles , sublimes , il y a aussi des Enthousiasmes qui leur répondent , & que les Peintres , les Musiciens , les Poètes , se partagent selon les degrés qu'ils ont embrassés, & dans lesquels il est nécessaire qu'ils se mettent tous , sans en excepter aucun , pour arriver à leur but qui est l'expression de la nature dans son beau ; & c'est pour cela que *La Fontaine* dans ses Fables, & *Molière* dans ses Comédies sont poètes , & aussi grands poètes que *Corneille* dans ses Tragédies , & *Roussseau* dans ses Odes.

Pourquoi , diront peut-être certains lecteurs, dénaturer ainsi les choses ? On a cru jusqu'ici l'Enthousiasme une espèce de fureur : l'idée reçue vaut bien la nouvelle ; & quand l'ancienne seroit une erreur, quel désavantage en résulteroit-il pour les arts ? Les grands Poètes , les bons Peintres , les Musiciens excel-

(a) Dans l'Enthousiasme le dieu n'enlève pas l'homme qu'il fait agir , dit *Plutarque* ; il ne fait que lui donner des idées vives qui produisent des sentimens qui leur répondent. *Vie de Coriolan*.



lens, qui se sont crus inspirés, ont fait des chefs-d'œuvres sans tant de métaphysique : on refroidit l'esprit, on affoiblit le génie par ces recherches inutiles des causes ; contentons-nous des effets.

A ces objections générales je répondrai, 1<sup>o</sup> qu'il n'est point d'erreur dans les arts, qu'il ne paroisse évidemment utile de détruire ; 2<sup>o</sup> que celle qui fait de l'Enthousiasme une fureur, un transport d'imagination, un délire, est infiniment préjudiciable aux arts ; 3<sup>o</sup> que c'est applanir des routes qui sont encore assez difficiles, que de chercher, de trouver, d'établir les premiers principes ; 4<sup>o</sup> nous ne craignons point d'affoiblir l'esprit, ou de refroidir le génie, en les éclairant. Si tout ce que nous admirons dans les productions des arts n'est, comme nous l'avons dit, qu'une vive représentation de l'objet dans l'esprit, que l'ouvrage de la raison, cette découverte élèvera l'ame de l'artiste, en lui donnant une opinion plus glorieuse encore de ses talens & de l'excellence de son être ; & de cette élévation attendez de nouveaux miracles, sans en craindre un plus grand orgueil ; 5<sup>o</sup> si l'Enthousiasme, à qui seul nous sommes redevables des belles productions des arts, n'est que l'imitation de la nature, que le fruit de la raison, & non une fureur, une yvresse ; dès-lors tous les préjugés, nuisibles à la gloire des beaux arts, sont pour jamais détruits ; & les artistes triomphent. On pourra désormais être Poète excellent, sans cesser de passer pour un homme sage : un musicien

fera sublime , sans qu'il soit indispensablement réputé pour fou. Je finis cet article par trois ou quatre observations qui peuvent être utiles aux vrais talens.

Sans Enthousiasme , point de création ; & sans la création , les artistes repent dans la foule commune. Ce ne sont plus que de froides copies , retournées de mille petites façons différentes.

Il n'est point d'Enthousiasme sans génie ; c'est le nom qu'on a donné à la vive représentation de l'objet , au moment qu'elle le produit ; ni sans talens , autre nom qu'on a donné à l'aptitude naturelle de l'ame à recevoir l'Enthousiasme.

Il est de la nature de l'Enthousiasme de se communiquer & de se reproduire : c'est une flamme vive , qui gagne de proche en proche , qui se nourrit de son propre feu , & qui , loin de s'affoiblir en s'étendant , prend de nouvelles forces à mesure qu'elle se répand & se communique.

Il y a en nous une analogie secrète entre ce que nous pouvons produire , & ce que nous avons appris. La raison d'un homme de génie décompose les différentes idées qu'il a reçues , se les rend propres , & en forme un tout qui prend une nouvelle physionomie. Plus il acquiert de connoissance , plus il a rassemblé d'idées ; & plus ses momens d'Enthousiasme sont fréquens , plus les tableaux qu'il peint sont nobles & hardis.

ENTHOUSIASME LYRIQUE , n'est autre chose qu'un sentiment produit par une imagination échauffée , quoique toujours diri-

gée par la raison. Ce vif sentiment est la cause du désordre qui fait dans l'ode un effet merveilleux.

Les grands mots de *feu divin*, de *fureur poétique*, d'*inspiration*, de *verve animée*, ne développent pas la nature de l'Enthousiasme. On ne l'acquiert point par les préceptes; il est originel, parce qu'il ne dépend pas de nous d'avoir une imagination vive & brillante, comme il dépend de nous de perfectionner notre raison par le secours de l'étude & de la réflexion. Mais lorsqu'on en sent une fois les étincelles, on ne doit plus être attentif qu'à discerner jusqu'où l'imagination doit aller pour plaire, & quand il est à propos de réprimer son impétuosité; car il n'est pas vrai qu'elle doive être poussée jusqu'à une sorte de fureur; & les Auteurs, qui, pour nous en donner quelque idée, la comparent à l'inspiration des Sybilles & des Pythies, n'en ont eux-mêmes aucune idée distincte.

Pour moi j'entends par Enthousiasme un état réel de l'ame qui, fortement occupée d'un objet, recueillie en elle-même, pénétrée des idées & des sentimens qu'elle éprouve, s'élève au grand & au sublime: pour atteindre à la hauteur de ce même objet, elle cherche les pensées & les expressions les plus nobles, accumule les figures les plus hardies, multiplie les comparaisons & les images les plus justes, rapproche & saisit des rapports éloignés, parcourt la nature & en épuise les richesses, pour les ramener à son sujet & l'embellir. Je dis *pour les ramener à son sujet*; car il est permis

de s'en écarter quelquefois, pourvu que ces écarts ne soient point choquans, que ces digressions ne soient point longues, & que le Poëte sçache se posséder, en maîtrisant son imagination par le secours d'un jugement raffiné. C'est en cela que consiste le désordre également éloigné de la confusion de *Pindare*, & de la marche géométrique de quelques modernes. L'ordre, je le sçais, est d'une utilité reconnue; c'est lui qui, de diverses parties qui sembloient n'avoir entr'elles aucun rapport, forme un ensemble où tout, par un lien commun, se rapporte à une même fin. Mais il ne doit pas trop se manifester; si on le devine dès l'abord, il ne manque pas de rebuter par sa sécheresse & sa monotonie. Des vérités philosophiques froidement analysées, réduites en principes & en conséquences; de belles idées exactement déduites les unes des autres, ne forment qu'un enchaînement de pensées qui peuvent convaincre l'esprit. Une ode doit l'étonner & l'échauffer, le faire voler de merveille en merveille, & non pas le traîner pesamment sur des objets mesurés au même niveau. Ce n'est pas à dire pour cela qu'il soit permis aux modernes d'imiter *Pindare* dans ces longues & fréquentes excursions que l'ingratitude de sa matière le forçoit malgré lui de faire, ni d'introduire dans une ode toutes les pensées qui leur viendroient au hazard, sans choix & sans rapport. Je pense seulement que ce n'est point assez d'affranchir la poésie lyrique des transitions grammaticales & gênantes qui en ralentissent le feu; mais en-

core qu'on peut & qu'on doit même donner carrière à son imagination, la laisser voltiger sur des objets qui n'aient point un rapport si direct avec l'objet principal, pourvu qu'on soit sage jusques dans ses emportemens, & que la liberté, qu'on se permet à cet égard, ne dégénere point en licence.

*Ronsard* a fait des livres entiers d'Odes qu'on ne lit plus. Il avoit lu les Grecs, & sur-tout *Pindare*, dont il imite souvent l'obscurité, & quelquefois l'enthousiasme; mais le désordre, chez lui, n'est presque jamais qu'une fougue d'idées, une ardeur impétueuse de parcourir sans suite & sans règle divers objets qu'on est étonné de rencontrer ensemble. D'ailleurs sa poésie consiste moins à dire de grandes choses, qu'à énoncer les plus petites avec de grands mots, moitié grecs, moitié françois; &, par cette sçavante bigarrure, il devient quelquefois burlesque. Il se dit souvent inspiré; mais on sent qu'il ne l'est point, & qu'il a pris pour le génie de l'ode, la passion qu'il avoit d'imiter les Grecs.

*Malherbe*, qui connut mieux le génie de notre langue & qui l'épura, a donné, dans ses Odes héroïques, des exemples de cet Enthousiasme sage & mesuré, qui naît d'une imagination modérément échauffée & toujours maîtresse d'elle-même. Son Ode à *Louis XIII*, allant réduire les Rochelois, en peut donner une juste idée. Afin de faire mieux connoître combien les excursions brusques qu'il fait ont de liaison avec son sujet, il est nécessaire de citer la

pièce presque en entier. Le lecteur en sera trop satisfait pour la trouver longue. De grandes idées, des expressions nobles & naturelles, une audace singulière dans la distribution du sujet; voilà ce qui la caractérise. On y trouvera quelques termes qui ne sont plus en usage, & que nous aurions pu rajeunir aisément; mais nous respectons les originaux, & d'ailleurs ces légères taches ne sont pas capables de diminuer les beautés solides de l'ouvrage. Sans préparer froidement le lecteur à ce qu'il va dire, ainsi que le pratiquent la plupart des faiseurs d'Odes, le Poète entre tout d'un coup en matière :

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête,  
Prends ta foudre, *LOUIS*, & va, comme un  
lion (a),  
Porter le dernier coup à la dernière tête  
De la rebellion.

Fais cheoir en sacrifice au démon de la France;  
Les fronts trop élevés de ces âmes d'enfer;  
Et n'épargne contr'eux, pour notre délivrance,  
Ni le feu ni le fer.

Assez de leurs complots l'infidelle malice  
A nourri le désordre & la sédition.  
Quitte le nom de Juste, ou fais voir ta justice  
En leur punition.

---

(a) Voyez au mot METAPHORE, la remarque que nous avons faite sur le défaut de justice qui régné dans cette comparaison.

Le centieme Décembre a les plaines ternies,  
Et le centieme Avril les a peintes de fleurs,  
Depuis que, parmi nous, leurs brutales manies  
Ne causent que des pleurs.

Les sceptres devant eux n'ont point de privileges;  
Les Immortels eux-mêmes en sont persécutés;  
Et c'est aux plus saints lieux que leurs mains sacri-  
leges  
Font plus d'impiétés.

Quel art dans tout ce début, pour rendre  
odieux les Rochelois, & justifier la ven-  
geance que le monarque va tirer de ses sujets  
rebelles ! Après ces strophes, & quelques-  
autres également belles, sur les excès aux-  
quels s'étoient portés les Calvinistes pen-  
dant nos guerres civiles, le Poëte reprend  
sa premiere idée; &, pour exciter son cou-  
rage, il semble ne détailler les forces &  
les précautions de ses ennemis, que pour  
lui faire mieux sentir combien ils redoutent  
sa puissance.

Marche, va les détruire; éteins-en la semence,  
Et suis jusqu'à leur fin ton courroux généreux,  
Sans écouter jamais ni pitié ni clémence  
Qui te parle pour eux.

Ils ont beau vers le ciel leurs murailles accroître,  
Beau, d'un soin assidu, travailler à leurs forts,  
Et creuser leurs fossés, jusqu'à faire paroître  
Le jour entre les morts.

Laisse-les espérer ; laisse-les entreprendre :  
 Il suffit que ta cause est la cause de Dieu ,  
 Et qu'avecque ton bras elle a , pour la défendre ,  
 Les soins de *Richelieu*.

*Richelieu*, ce prélat de qui toute l'envie  
 Est de voir ta grandeur aux Indes se borner ;  
 Et qui visiblement ne fait cas de sa vie  
 Que pour te la donner.

*Malherbe*, dans ces strophes & dans les  
 suivantes, lie adroitement l'éloge du mi-  
 nistre à celui du prince : il semble même  
 plus occupé du cardinal que du roi ; mais  
 c'est un coup de maître qui, pour faire ha-  
 bilement sa cour à l'un & à l'autre, ne cé-  
 lebre tant la gloire de *Richelieu*, que pour  
 la rapporter toute entière à *Louis XIII*.  
 Quoi de plus délicat & de plus flatteur que  
 les vers suivans !

Le ciel, qui doit le bien selon qu'on le mérite ,  
 Si de ce grand oracle il ne t'eût assisté ,  
 Par un autre présent n'eût jamais été quitte  
 Envers ta piété.

On croiroit que le Poëte a perdu de vue  
 son premier objet, & que, content d'avoir  
 loué le monarque & son ministre, il va se  
 borner à des vœux pour le succès de leur  
 entreprise ; mais il revient au voyage du  
 roi, & lui promet la victoire par un de ces  
 traits d'imagination qu'on admirera toujours :

Certes, ou je me trompe , ou déjà la Victoire ,  
 Dont le plus grand honneur est que tu sois content ;



Aux bords de la Charante, en son habit de gloire,  
Sous des palmes t'attend.

Je la vois qui t'appelle, & qui semble te dire :  
Roi, le plus grand des Rois, & qui m'es le plus  
cher,  
Si tu veux que je t'aide à sauver ton Empire,  
Il est tems de marcher.

Que sa façon est brave, & sa mine assurée !  
Qu'elle a fait richement son armure étoffer !  
Et que l'on connoît bien, à la voir si parée,  
Que tu vas triompher !

Quand on ne prendroit ceci que sur le pied  
d'une transition propre à revenir à ce qui  
fait la matiere de cette Ode, on devroit la  
regarder comme un chef-d'œuvre. Elle con-  
duisoit naturellement le Poëte à prédire la  
ruine entiere des Rochelois ; mais ce qui  
surprendra les personnes qui n'ont pas lu  
cette Ode, malheureusement trop peu con-  
nue, & ce qui fâchera beaucoup les partisans  
du lyrique froid & méthodique, c'est que,  
dans les quatre strophes suivantes, on ne  
devine plus où l'Auteur veut en venir : il  
pousse son vol si haut, qu'on le perd de  
vue. Ce morceau, si déplacé en apparence,  
est trop sublime & prouve trop en faveur  
de l'Enthousiasme, pour ne pas l'insérer ici  
tout entier.

Telle, en ce grand assaut où des fils de la Terre  
La rage ambitieuse, à leur honte, parut,  
Elle sauva le Ciel, & rua le tonnerre  
Dont *Briare* mourut,

Déjà de tous côtés on voyoit les approches ;  
 Ici couroit *Mimas* ; là *Typhon* combattoit ;  
 Et là fuoit *Euryte* , à détacher les roches  
 Qu'*Encelade* jettoit.

Vains efforts ! La Victoire est à peine avancée ,  
 Qu'aussi-tôt *Jupiter* , en son thrône remis ,  
 Vit , selon ses desirs , la tempête cessée ,  
 Et n'eut plus d'ennemis.

Ces colosses d'orgueil furent tous mis en poudre ;  
 Et, tout couverts des monts qu'ils avoient arrachés ,  
 Phlégre, qui les reçut, fut encore le foudre  
 Dont ils furent touchés.

Quelle nécessité, dira quelque esprit timide ,  
 d'écrire en vers si pompeux la bataille des  
 géans contre les dieux ? C'est un hors-d'œuvre  
 qui n'a guères de rapport avec ce qui  
 précède, & qui n'annonce rien de bien lié.  
 Cependant c'est de ce morceau même que  
*Malherbe* va prendre occasion de rentrer  
 dans son sujet. On croiroit, au premier  
 coup d'œil, qu'il l'a totalement abandonné  
 pour se livrer tout entier à une description  
 brillante : voilà l'effet de l'Enthousiasme ,  
 & la production du vrai génie ; c'est que ce  
 qui paroît l'écarter de son but, sert précie-  
 sement à l'y rappeler : il ne faut, pour  
 cela, qu'une application de la guerre des  
 géans à la révolte des Rochelois ; & c'est  
 ce que l'Auteur exécute admirablement en  
 quatre vers :

L'exemple de leur race à jamais abolie ,  
 Devroit sous ta merci tes rebelles ployer :

Mais seroit-ce raison qu'une même folie

N'eût pas même loyer ?

Voilà, si je ne me trompe, un exemple unique de cet Enthousiasme sage & raisonné qui, des écarts même de l'imagination, sçait tirer les plus grandes beautés de l'ode. Au commencement de celle-ci, on ne présume point que *Malherbe* doive en venir à ce trait de la fable : y est-il arrivé ? on s'attend qu'il n'y fera peut-être qu'une allusion passagere ; cependant il s'embarque dans une description dont on ne voit pas d'abord la nécessité : on croit qu'il marche au hasard, &, qu'emporté par sa verve, il avance sans ordre & sans dessein ; mais plus il paroît éloigné de son objet, plus il est près d'y revenir. Il le saisit tout-à-coup, mais de maniere à faire connoître que c'est l'effort & le succès de l'art, que de dérober ainsi sa marche aux yeux des lecteurs, & de les étonner par un retour presque inespéré. Un désordre préparé avec tant d'adresse, & conduit avec tant d'intelligence, est bien plus admirable & plus difficile à manier, que l'analyse symétrique de quelques vérités fades ou de maximes surannées qu'on rédige en stances sous le titre d'*Ode*. L'antiquité n'a certainement rien de comparable à ce morceau, pour la finesse du tour ; & *Malherbe* avoit bien raison de dire de lui-même, dans un autre endroit :

*Apollon*, à portes ouvertes,

Laisse indifféremment cueillir

Les belles feuilles toujours vertes

Qui gardent les noms de vieillir :

Mais l'art d'en faire des couronnes  
 N'est pas sçu de toutes personnes ;  
 Et trois ou quatre seulement ,  
 Au nombre desquels on me range ,  
 Peuvent donner une louange  
 Qui demeure éternellement.

*Malherbe* emploie ensuite cinq strophes ,  
 dans la même Ode que nous avons copiée  
 en partie , à témoigner à *Louis XIII* avec  
 quelle ardeur il le suivroit au milieu des  
 combats , & avec quel zèle il répandroit  
 son sang pour le service de l'Etat ; il s'en  
 excuse sur sa vieillesse :

Ceux à qui la chaleur ne bout plus dans les veines ,  
 En vain dans les combats ont des soins diligens :  
*Mars* est comme l'*Amour* ; ses travaux & ses peines  
 Veulent de jeunes gens.

Je suis vaincu du tems , je cede à ses outrages ;  
 Mon esprit seulement , exempt de sa rigueur ,  
 A de quoi témoigner , en ses derniers ouvrages ,  
 Sa première vigueur.

Les puissantes faveurs , dont *Apollon* m'honore ,  
 Non loin de mon berceau commencerent leur  
 cours ;  
 Je les possédai jeune , & les possède encore  
 A la fin de mes jours.

De cette force de génie qu'il éprouvoit en-  
 core , & qu'il avoit si bien fait sentir dans  
 toute cette Ode , le Poète prend occasion  
 de la terminer par un trait qui semble em-  
 prunté

prunté d'*Horace* ; mais qui, bien examiné, égale en noblesse tout ce qu'a pu dire de mieux le Poète Latin, & l'emporte infiniment par la délicatesse du tour que *Malherbe* prend pour associer son propre éloge à celui du roi :

Ce que j'en ai reçu, (d'*Apollon*) je veux te le produire :

Tu verras mon adresse ; & ton front, cette fois ,  
Sera ceint de rayons qu'on ne vit jamais luire  
Sur la tête des Rois.

Soit que de tes lauriers ma lyre t'entretienne ,  
Soit que de tes bontés je la fasse parler ;  
Quel rival assez vain prétendra que la sienne  
Ait de quoi m'égalé ?

Le fameux *Amphion*, dont la voix sans pareille ;  
Bâtissant une ville , étonna l'Univers ,  
Quelque bruit qu'il ait eu, n'a point fait de merveille  
Que ne fassent mes vers.

Par eux, de tes hauts faits la terre fera pleine ;  
Et les Peuples du Nil, qui les auront ouïs ,  
Donneront de l'encens, comme ceux de la Seine,  
Aux autels de *Louis*.

*Horace*, dans une Ode à *Mécène*, s'imagi-  
ne qu'un jour, métamorphosé en cygne,  
il parcourra tout l'univers, & charmera les  
nations les plus barbares par la douceur de  
ses chants. Ailleurs il se flatte que le tems,  
qui n'épargne rien, respectera ses ouvrages,  
D. de Litt. T. I. T t

& les transmettra à la postérité la plus reculée. *Ovide* se promet aussi d'acquérir, par ses vers, une réputation qui le fera survivre à lui-même. C'est une espérance que tous les grands génies ont droit de concevoir. Cependant, à comparer les expressions des deux Poètes Latins avec le morceau de *Malherbe*, que nous venons de citer, je ne crois pas qu'on balance à adjuger le prix à ce dernier. C'est bien, de part & d'autre, le même fond d'Enthousiasme ; mais *Horace* & *Ovide* ne veulent devoir l'immortalité qu'à leurs propres efforts : *Malherbe*, plus modeste, emprunte, pour y voler, les ailes de la renommée qui publiera les exploits de *Louis XIII*. C'est de la gloire de ce prince qu'il fait dépendre la sienne, ou du moins il les unit avec tant d'art, que le Poète semble la devoir toute entière à son héros.

Ce pressentiment de *Malherbe* pour l'immortalité a choqué *M. de la Mothe* ; & , tout admirable que soit notre premier lyrique, l'autre trouve qu'au moins il auroit dû se dispenser de se couronner de ses propres mains, quoiqu'il avoue qu'il n'est pas exempt lui-même de cet orgueil poétique, & qu'il promette, le plus spirituellement du monde, de s'en corriger. Son accusation contre *Malherbe* est mal fondée, puisque, comme nous l'avons remarqué, ce Poète ne se flatte, du moins ici, d'éterniser son nom, qu'en célébrant celui de *Louis XIII*. On trouvera certainement moins de vanité dans cet éloge indirect, que dans la chimérique

& fastueuse espérance dont s'est bercé M. de la Mothe, dans ces vers :

L'orgueil m'enivre en ce moment ;  
Et je cede à l'instant superbe  
Qui me flatte qu'avec *Malherbe*  
Je dois vivre éternellement.

*L'Emul.  
ode.*

L'expérience a déjà décidé si M. de la Mothe avoit raison de penser si avantageusement de lui-même ; mais un parallele d'un endroit de *J. B. Rousseau*, le vrai disciple & le rival de *Malherbe*, où il s'agit d'Enthousiasme, avec une autre de M. de la Mothe, sur le même sujet, nous fera mieux sentir que des raisonnemens abstraits, ce qui caractérise ce beau désordre.

Mais quel souffle divin m'enflâme !  
D'où naît cette soudaine erreur ?  
Un Dieu vient échauffer mon ame  
D'une prophétique fureur !  
Loin d'ici, profane Vulgaire !  
*Apollon* m'inspire & m'éclaire ;  
C'est lui ! je le vois ! je le sens !  
Mon cœur cede à sa violence :  
Mortels, respectez sa présence ;  
Prêtez l'oreille à mes accens.

*Rouss.  
Ode sur  
la Naiss.  
du duc de  
Bret.*

Sous mes pas s'étend ma carrière :  
Quel espace m'en reste encor !  
Faut-il retourner en arrière ?  
Non, prenons un nouvel effort.

*La Mo-  
the, Le  
Souve-  
rain, ode.*

Soutiens-moi, sage Enthousiasme ;  
 Ecarte l'oïsis pléonasme :  
 Rien n'est long que le superflu.  
 Dicte-moi ce que je dois dire ,  
 Et ne me laisse rien écrire  
 Qui ne soit digne d'être lu.

L'Auteur de l'Ode sur la Naissance du Duc de Bretagne se livrant ensuite à son génie , annonce les merveilles de l'âge d'or prêt à renaître sous le regne de *Louis le Grand*. Rien n'est plus vif & plus impétueux. Celui de l'Ode intitulée *le Souverain* reprend son énumération interrompue du bonheur dont jouissent les sujets d'un prince pacifique. C'est un Philosophe qui arrange des idées ; l'autre est un Poète sublime qui gagne , du côté du génie , ce qu'il semble perdre par la négligence de la méthode. On ne sçauroit nier que cette pièce ne soit l'effet d'un véritable enthousiasme , & que toutes ses parties n'ayent un rapport général à la même fin , je veux dire à la naissance du prince que l'Auteur entreprend de célébrer , sans avertir de sa méthode , sans annoncer son dessein ; & telle est la finesse & la force de l'art. L'autre ouvrage , au contraire , est une amplification méthodique , un tissu de jolies pensées rédigées par articles. Dans l'Ode au Comte de *Bonneval* , *Rousseau* infère l'histoire de *Télamon* ; dans celle qu'il adresse à *Malherbe* , il fait entrer la fable du serpent *Pithon*. *La Mothe* a fait sans succès de semblables digressions dans quelques



Odes qu'il a intitulées Odes pindariques, parce qu'en écrivant ainsi, il sortoit des bornes de son caractère timide. Son génie philosophique avoit des vues exactes ; mais il n'étoit pas capable du grand & du sublime que l'Ode exige nécessairement.

Loin ces Rimeurs craintifs, dont l'esprit flegmatique Boileau.

Garde, dans ses fureurs, un ordre didactique ;  
Qui, chantant d'un héros les exploits éclatans ,  
Maigres Historiens, suivront l'ordre des tems.

Aussi a-t-il condamné tout enthousiasme qui n'étoit pas froid comme le sien. A ses raisons & à celles de ses partisans il suffira d'opposer les maximes & l'exemple de l'*Horace* de la France, & de leur dire avec lui :

Si pourtant quelque esprit timide ,  
Du Pinde ignorant les détours ,  
Opposoit les règles d'*Euclide*  
Au désordre de mes discours ;  
Qu'il sçache qu'autrefois *Virgile*  
Fit, même aux Muses de Sicile ,  
Eprouver de pareils transports ;  
Et qu'enfin cet heureux délire  
Peut seul des Maîtres de la lyre  
Immortaliser les accords.

J. B.  
Rouf-  
seau.

**ENTHYMÈME** : figure de rhétorique, dont on fait usage dans les preuves, composée de deux propositions, dont la seconde est une conséquence tirée de la première.

*Tous les hommes sont mortels : donc vous mourrez : voilà un Enthymème. La première proposition est appelée antécédent, la seconde conséquent.*

L'Enthymème est un syllogisme parfait dans l'esprit, mais imparfait dans l'expression, parce qu'on y supprime une proposition claire & trop connue pour n'être pas suppléée facilement. La proposition sous-entendue, dans l'Enthymème que nous avons cité, est, *Vous êtes homme*. Les Orateurs ne s'attachent point, comme les Logiciens, à avancer dans leurs discours de ces propositions évidentes, ou intermédiaires. Ils laissent à l'auditeur le plaisir de les suppléer; & il est toujours à propos qu'on se remette de quelque chose à son intelligence. D'ailleurs la suppression de ces propositions rend le discours plus fort & plus vif; & l'on ne doit pas parler seulement pour se faire entendre, mais encore pour se faire écouter. Voyez ARGUMENT.

ENTRE-ACTE. On entend, par ce mot, cet espace de tems qui sépare deux actes d'une pièce de théâtre, cet instant où le lieu de la scène cesse d'être occupé par les personnages du drame, qui n'agissent pas moins, mais qui, entraînés par des circonstances, vont agir ailleurs; ce moment de repos, en un mot, qu'on accorde aux spectateurs, dans la crainte que leur attention ne se fatiguât, si elle étoit toujours tendue, & pour leur épargner la vue de quelques actions minutieuses, qui pourroient offenser leur délicatesse, comme nous l'a-

vons déjà remarqué, dans un autre article.  
Voyez ACTE.

On divise une pièce dramatique en actes, lorsque l'action est d'une longue durée; & elle en a plus ou moins (mais jamais au-dessus de cinq) selon qu'il faut plus ou moins de tems pour la représentation de l'action.

Il n'est pas moins difficile de terminer un acte, que de faire sortir les personnages à la fin d'une scène : dans l'un & l'autre cas, il faut qu'ils soient contraints de quitter le théâtre par des circonstances amenées par l'action. Cependant, comme le spectateur peut se refroidir par des repos trop longs, il est nécessaire que les acteurs mettent un court intervalle entre chaque acte; qu'ils soient seulement assez de tems pour donner lieu de supposer qu'ils ont pu éprouver tel événement, ou faire telle démarche : or il faut, pour cela, que le Poète ait soin de ne placer, dans les Entre-actes que de événemens qui n'exigent pas un tems trop long. Les heures, il est vrai, sont des minutes au théâtre; mais la vraisemblance est blessée, lorsqu'on veut nous faire croire que ce qui n'a pu se passer que dans huit ou dix heures, s'est écoulé dans un instant, loin des yeux du spectateur. Ainsi les Entre-actes doivent approcher, autant qu'il est possible, de l'intervalle réel qu'ils ont à la représentation; l'on ne supposera pas sur-tout qu'ils embrassent l'espace d'une nuit ou d'un jour. M. J. J. Rousseau veut, avec raison, que tous les morceaux

qu'exécute l'orchestre d'un spectacle lyrique pendant les Entre-actes, aient un rapport intime à l'action représentée, à ce qui précède comme à ce qui va suivre, & aux sentimens qu'éprouvent les spectateurs. Les autres théâtres devroient mettre à profit un conseil aussi sage. Les comédiens François commencent à donner l'exemple. Leur orchestre ne se faisoit point de scrupule de jouer autrefois, dans les Entre-actes d'une tragédie, des airs extrêmement gais, & dans ceux d'une comédie, des symphonies nobles & sérieuses. Mais, depuis quelque tems, tout ce qu'il exécute est lié au genre, & même au sujet de la pièce représentée, autant que la vraisemblance le permet. C'est par un tel usage qu'on peut empêcher les spectateurs de trop se distraire dans l'intervalle des actes. « N'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, ils s'identifient, pour ainsi dire, » avec ce qu'ils entendent, & leur état est » d'autant plus délicieux qu'il regne un accord » plus parfait entre ce qui frappe leurs sens » & ce qui touche leur cœur. »

*Diâ. de  
musique.  
par J. J.  
Rouf-  
seau.*

ENTRE-ACTE, dans un sens plus limité, est un divertissement en dialogue ou en monologue, en chant ou en danse, ou enfin mêlé de l'un ou de l'autre, que l'on place entre les actes d'une comédie, ou d'une tragédie. L'objet de ce divertissement isolé, & de mauvais goût, est de varier l'amusement des spectateurs, & quelquefois d'allonger le spectacle; mais il n'en peut être jamais une partie nécessaire, par les

raisons que nous avons dites ci-dessus. Par conséquent, ce divertissement n'est qu'une mauvaise ressource qui décele le manque de génie dans celui qui y a recours, & le défaut de goût dans les spectateurs qui s'en amusent. Il n'en est pas de même des divertissemens de l'opéra : ceux-ci font partie de la pièce, & ils y sont nécessaires. *Voyez* DIVERTISSEMENT.

ENTRÉE DE BALLET. Des divertissemens en action sont le vrai fond des différentes Entrées du Ballet; & ce n'est pas la partie la moins difficile de ces sortes d'ouvrages. Il faut que la danse & le chant y soient liés ensemble, & qu'ils se partagent l'action. La grande erreur sur cette partie dramatique est que quelques madrigaux suffisent pour la rendre agréable : l'action est la dernière chose dont on parle, & celle à laquelle on pense le moins. C'est pourtant l'action intéressante, vive, pressée, qui fait le grand mérite des entrées. *Voyez* DIVERTISSEMENT.

Il faut, pour former une bonne Entrée de Ballet, 1<sup>o</sup> une action; 2<sup>o</sup> que le chant & la danse concourent également à la former, à la développer & à la dénouer; 3<sup>o</sup> que tous les agrémens naissent du sujet même. Ils sont vicieux, quand ils peuvent être retranchés sans nuire à l'ensemble de l'ouvrage. Tous ces objets ne sont rien moins que faciles à remplir; mais que de beautés résultent aussi, dans ces sortes d'ouvrages, de la difficulté vaincue! *Voyez* BALLET. COUPE.

# ÉNUMÉRATION ou DENOMBREMENT, ou DIVISION DES PARTIES.

C'est une figure de rhétorique, qui consiste à diviser un tout en ses parties ; tel est ce beau morceau de l'Oraison funebre de la

M. Bos-  
suert.

Reine d'Angleterre : « Vous verrez dans une  
 „ seule vie toutes les extremités des choses  
 „ humaines ; la félicité sans bornes , aussi-  
 „ bien que les miseres ; une longue & pénible  
 „ jouissance d'une des plus nobles couron-  
 „ nes de l'univers ; tout ce que peuvent  
 „ donner de plus glorieux la grandeur &  
 „ la naissance accumulé sur une tête qui  
 „ ensuite est exposée à tous les outrages  
 „ de la fortune ; la bonne cause d'abord  
 „ suivie de bons succès, & depuis, des re-  
 „ tours soudains, des changemens inouis ;  
 „ la rebellion long-tems retenue , à la fin  
 „ tout-à-fait maîtresse ; nul frein à la li-  
 „ cence , les loix abolies , la Majesté vio-  
 „ lée par des attentats jusqu'alors incon-  
 „ nus , l'usurpation & la tyrannie sous le  
 „ nom de Liberté ; une Reine fugitive , qui  
 „ ne trouve aucune retraite dans trois  
 „ Royaumes & à qui sa propre patrie n'est  
 „ plus qu'un triste lieu d'exil ; neuf voya-  
 „ ges sur mer entrepris par une princesse ,  
 „ malgré les tempêtes ; l'Océan étonné de  
 „ se voir traversé tant de fois , en des appa-  
 „ reils si divers , & pour des causes si dif-  
 „ férentes ; un thrône indignement ren-  
 „ versé & miraculeusement rétabli. Voilà  
 „ les enseignemens que Dieu donne aux  
 „ rois, &c. „

L'Énumération est admirable en poë-

se, parce qu'elle rassemble dans un langage harmonieux les traits les plus frappans, qu'on veut dépeindre, afin de persuader, d'é-mouvoir & d'entraîner l'esprit sans lui donner le tems de se reconnoître. Je n'en citerai qu'un exemple tiré de la tragédie d'*Atthalie* :

*Jéhu*, qu'avoit choisi sa sagesse profonde ;  
*Jéhu*, sur qui je vois que votre esprit se fonde,  
 D'un oubli trop ingrat a passé ses bienfaits.  
*Jéhu* laisse d'*Achab* l'affreuse fille en paix,  
 Suit des Rois d'Israël les profanes exemples,  
 Du vil dieu de l'Egypte a conservé les temples.  
*Jéhu*, sur les hauts lieux, osant enfin offrir  
 Un téméraire encens que Dieu ne peut souffrir,  
 N'a, pour servir sa cause & venger ses injures,  
 Ni le cœur assez droit, ni les mains assez pures.

Voyez l'article DESCRIPTION.

ENVOI; c'est le nom qu'on donne à des vers par lesquels on adresse un ouvrage de poésie, & quelquefois de prose, à une personne : tels sont ces petits vers qu'on trouve au bas des *Ballades*, du *Chant Royal*, des *Rondeaux redoublés*. (Voyez ces mots.) Les envois doivent être courts, & toujours analogues à l'ouvrage qu'ils accompagnent. On trouve dans l'*Elite de poësies fugitives* une petite histoire charmante, mêlée de prose & de vers, qui a pour titre *Le Temple des Desirs*. L'Auteur de cet ouvrage, rempli d'imagination, y a

joint cet Envoi à Mad. la Marquise de \*\*\*.

E N V O I.

Dans une triste indifférence  
 J'avois vécu jusqu'à ce jour :  
 Mon jeune cœur, aimable *Hortense*,  
 Connoissoit à peine l'Amour.  
 Je le connois & je l'adore :  
 Il a tous mes vœux, mes soupirs ;  
 Mais las ! je ne l'encense encore  
 Que dans le Temple des Desirs.

Ceux qui connoissent la pièce, qui précède ces petits vers, verront sans peine qu'ils sont analogues à l'ouvrage.

ÉPANADIPLOSE : figure de rhétorique, qui consiste dans la répétition d'un même mot. Dans l'*Anadiplose* le mot qui finit une proposition ou un vers, est répété pour commencer la proposition ou le vers qui suit. Exemple ;

*Henriade.*

Il apperçoit de loin le jeune *Téligni*,  
*Téligni*, dont l'amour a mérité sa fille.

au lieu que, dans l'*Epanadiplose*, le même mot, qui commence une proposition ou un vers, est répété pour finir le sens total, comme dans ce vers :

Tous deux vouloient te perdre : ils t'ont trahi  
 tous deux.

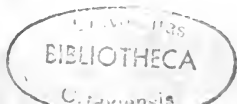
Ou dans ce distique d'*Ovide* :

*Una dies Fabios ad bellum miserat omnes ;*  
*Ad bellum missos perdidit una dies.*

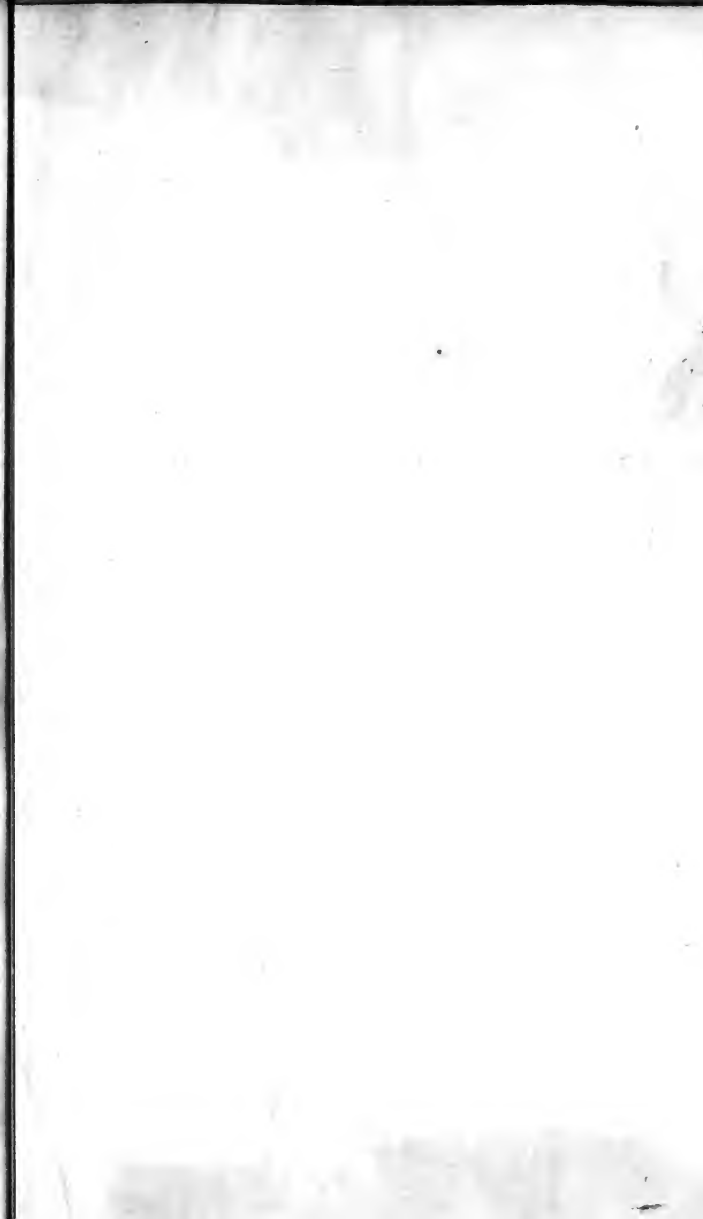


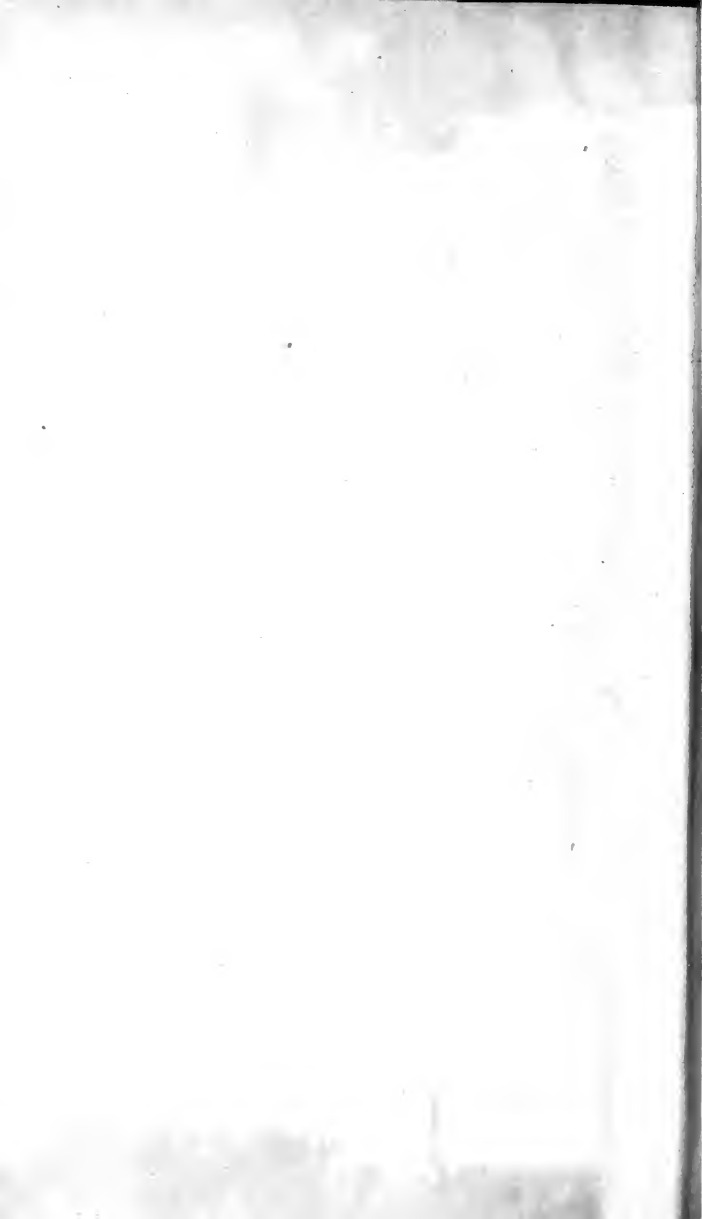
Il faut avouer que ceux qui se sont donnés la peine de chercher des noms à ces façons de s'exprimer, ne sont pas ceux qui ont rendu les plus grands services à la république des lettres, comme nous l'avons déjà remarqué ailleurs, au sujet d'une figure à-peu-près semblable à celle-ci. *Voyez* ANADIPLOSE.

*Fin du Tome I.*









1. Richman

3rd.

cc, cc,

